Die Schaubühne

Herausgeber Siegfried Jacobsohn

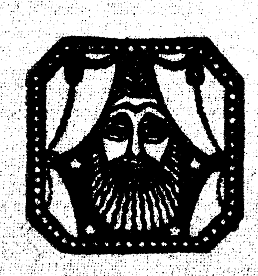
1910

VI.1

Die Schaubühne

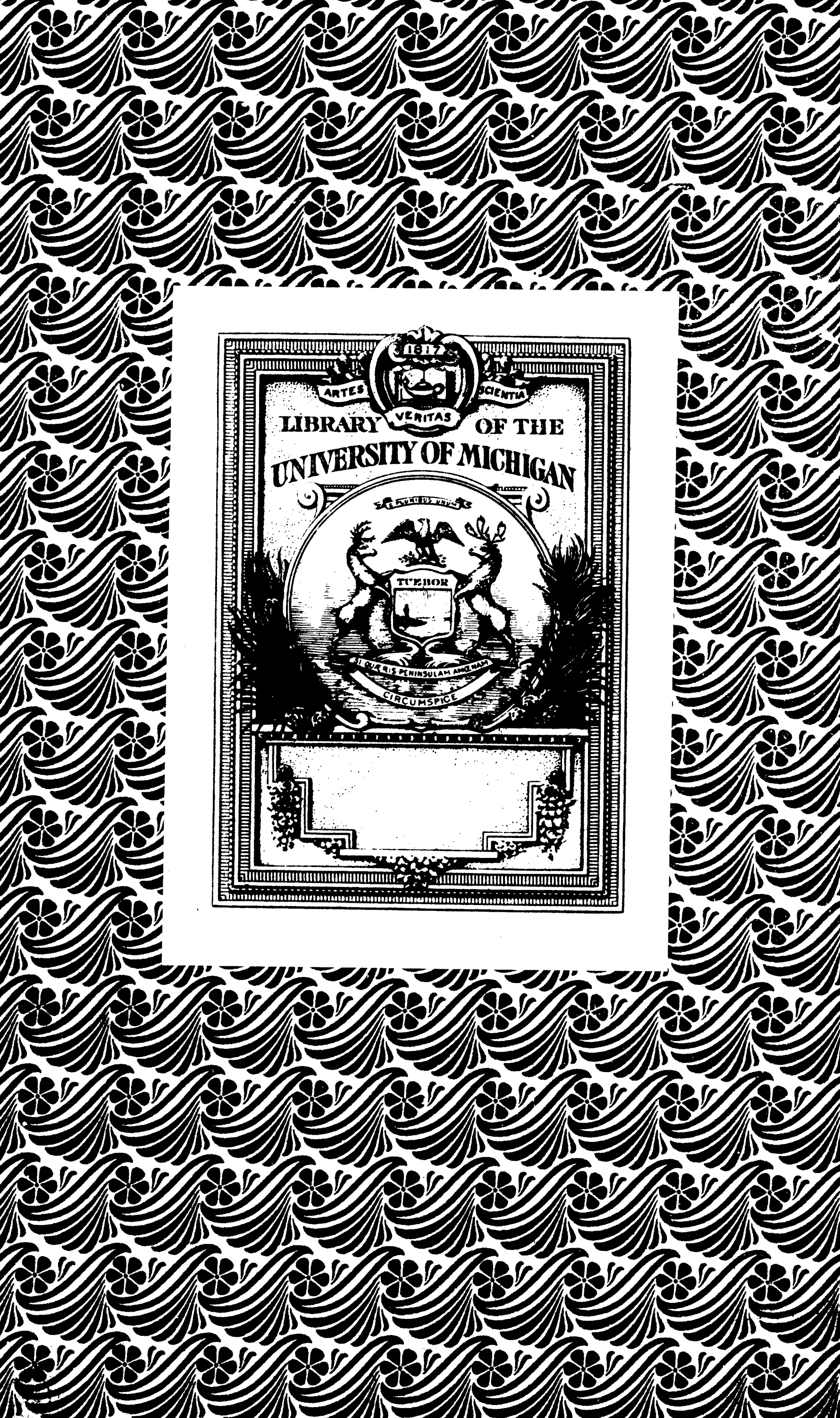
Wochenschrift für die gesamten Interessen des Theaters

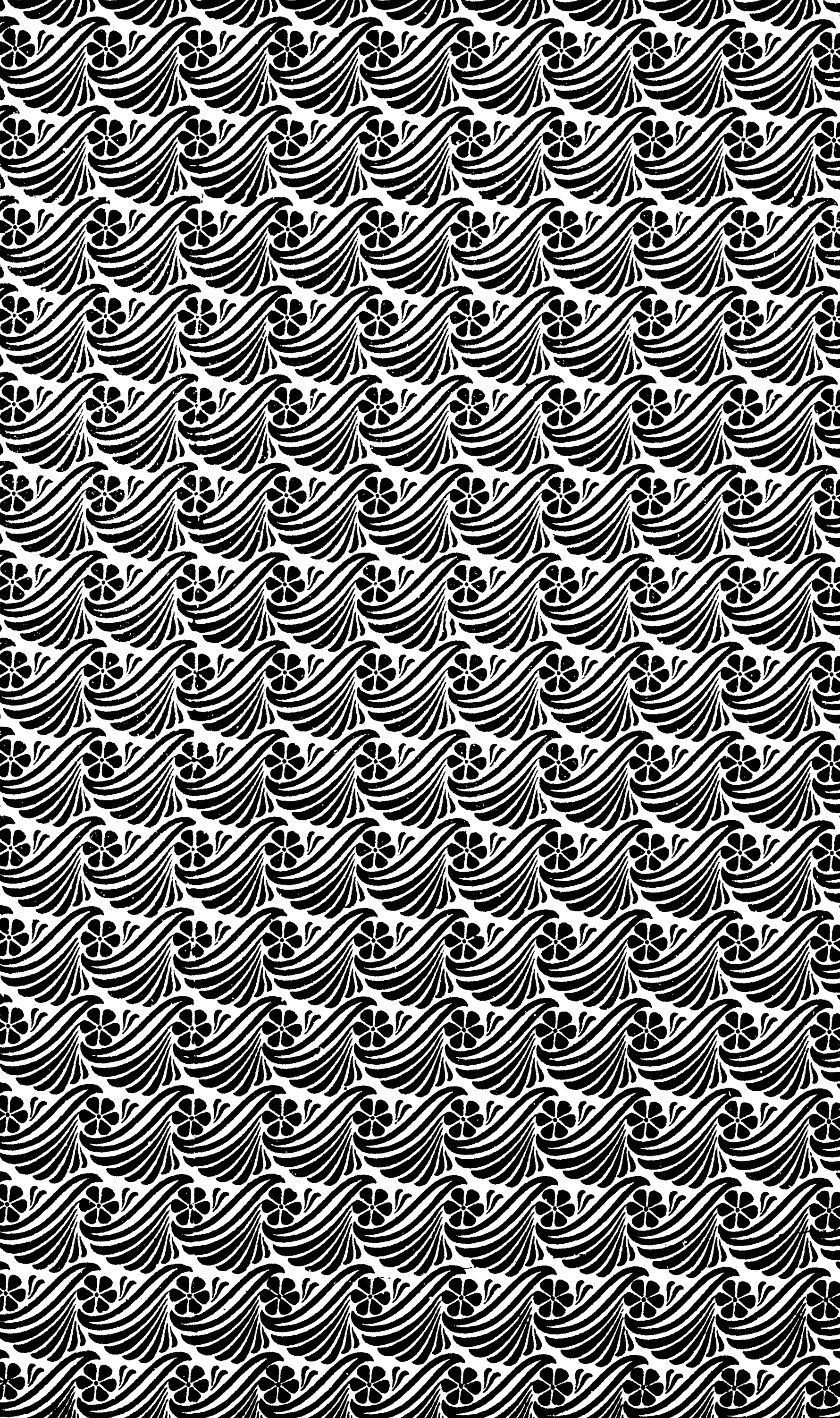
Erscheint jeden Donnerstag



VI. Jahrgang.

Erich Reiss Verlag
Berlin W. 62.


1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Die Schaubühne

Herausgeber Siegfried Jacobsohn

Sechster Jahrgang / Erster Band

Erich Reiß Verlag / Berlin 1910

Sachregister

Die fetten Ziffern bezeichnen die Nummern, die magern die Seiten im zweiten Band des sechsten Jahrgangs

A rebours **1** 12
Abschied von Schlenther **4** 87
— — — , Noch ein — **6** 142
Achilles, Der Zorn des — **5** 107 112
Aestheten **15** 390
Affe, Der — Peter **3** 74
Agenturverordnung, Eine neue — **6** 135
Akademische Bühne **5** 132 **16** 422
Alten?, Neues von — **4** 79 **5** 107
Altes von Neuen **1** 1 **2** 27
Anfang, Bergers — **11** 293
Anfänge, Die — der französischen Theaterjournalistik . . . **13** 343
Annahmen, siehe: Praxis, Aus der —
Antwort (an Hans Kyser) **3** 55
— (an Karl Kraus) **6** 157
Aphorismen **11** 285 **14** 371 **21** 566
Arnold und Waßmann **24/5** 660
Arzt, Der — am Scheideweg **6** 146

Bab, Ein Brief an — **3** 53
Bataille, Goethe, Nestroy, — **26/7** 679
Begegnung, Die — **11** 290
Bekenntnis, Letztes — **18** 474
Belletristisches (siehe auch: Gedichte in Prosa)
Illusion **2** 40
Ghettowanderung **5** 124
Künstlerische Erlebnisse eines sehr jungen Mannes **6** 150
Die Geschichte von den bekannten Masken **8** 207
Theater auf dem Meere **11** 286
Heinrich von Kleist **13** 337
Die Stimme **13** 349
Das Wunderkind **14** 378
Aus dem Tagebuch eines Schauspielers **15** 402
Eine Verteidigung **16** 434

Historie einer Dichtung 18 490
Meyerbeer 19 515
Spiel 20 547
Eifersucht 21 573
Liane de Pougy 26/7 702

Berger
Alfred von Berger 3 59
Bergers Anfang 11 293
Gruß an Berger 21 555

Berliner, Das — Theaterjahr 22/3 589
— , Der Große — Opernverein 24/5 665

Berliner Theater*)
L Das Konzert (Bahr) 1 9
N Don Juans letztes Abenteuer (Anthes) . . . 2 31
E Das Hebbeltheater 3 56
A } Eulenberg (Der natürliche Vater)
D } und Rivoire (Der gute König Dagobert) . . . 4 83
C Macbeth (Shakespeare) 4 101
Marionettentheater 5 129
F Akademische Bühne (Halbe: Der Amerikafahrer) . 5 132
E Kavaliere! (Lothar und Saudek) 6 156
D Cristinas Heimreise (Hofmannsthal) 7 167
H } Budapester (Molnár: Der Herr Verteidiger)
C } Dramatik (Lengyel: Taifun) . 8 195
D Judith (Hebbel) 9 224
A } Die Kammerspiele (Schmidtbonn: Hilfe! Ein Kind ist vom Himmel gefallen) 10 251
B An die Oberleitung des Königlichen Schauspiels zu Berlin 11 275
B Lindaus Shakespeare (Der Widerspenstigen Zähmung) 11 298
N Die goldene Ritterzeit (Marlowe) 12 307
A Schmidtbonns Tragikomödie und die Kammerspiele 12 318
H } Von der (Hofmannsthal: Die Frau im Fenster)
H } Sorma (Goldoni: Mirandolina) . 13 334
A Gawân (Stucken) 14 364
L Brahm und Shaw (Heiraten) 15 391
D Die Braut von Messina (Schiller) 16 419
F Hippolyt (Euripides) 16 422
H } Sobeïde, Sorma und Shaw (Hofmannsthal; Wie er ihren Mann belog) . . . 17 449
A Sumurun (Freksa) 18 475

*) A = Kammerspiele, B = Königliches Schauspielhaus, C = Berliner Theater, D = Deutsches Theater, E = Hebbeltheater, F = Akademische Bühne, H = Neues Schauspielhaus, L = Lessingtheater, N = Neues Theater. Die Klammern ( ) bedeuten, daß die Vorstellung nur in den Räumen, nicht von dem Ensemble des Theaters gegeben worden ist.

S H (A)	Mai-fest-spiele	Bauernfeld: Bürgerlich und Romantisch Brennert und Lehmann: Der Flieger Wiener Cabaret ‚Hölle‘	19	502
E	Der neue Paris		20	531
(H) (A) (D)	Sommer-direktionen	Buchner: Wem gehört Helene? Egge: Jacob und Kristoffer Björnson: Ueber unsre Kraft I	24/5	632
(D) (A) (A)	Goethe, Nestroy, Bataille	Die Laune des Verliebten Judith und Holofernes Liebeswalzer	26/7	679

Berliner Zukunftsmusik (siehe: Zukunftsmusik, Berliner —

Besprochene Aufführungen

Anthes: Don Juans letztes Abenteuer 2 31
Aristophanes-Greiner: Lysistrata 22/3 593
Bahr: Das Konzert 1 9
Bataille: Die törichte Jungfrau 12 312
Liebeswalzer 26/7 681
Bauernfeld: Bürgerlich und Romantisch 19 502
Birinski: Der Moloch 5 127
Bittner: Der Musikant 18 478
Björnson: Ueber unsre Kraft I 24/5 633
Wenn der junge Wein blüht 7 172
Bourget: Die Barrikade 5 115
Brennert-Lehmann: Der Flieger 19 502
Buchner: Wem gehört Helene? 24/5 632
Büchner: Dantons Tod 20 551
Calderon: Das Leben ein Traum 20 548
Cohn: Der neue Paris 20 531
Dohnanyi-Schnitzler: Der Schleier der Pierrette . . 9 238
Egge: Jacob und Kristoffer 24/5 633
Engel: Der scharfe Junker 14 384
Eulenberg: Der natürliche Vater 4 83
Ein halber Held 12 315
Euripides: Hippolyt 16 422
Freksa: Sumurun 18 475 22/3 601
Fulda: Das Exempel 14 381
Goethe: Die Laune des Verliebten 26/7 679
Goldoni: Mirandolina 13 334
Grillparzer: Sappho 11 293
Hahn, Reynaldo: Fest bei Therese 16 437
Hahn, Victor: Cesar Borgia 10 272
Halbe: Der Amerikafahrer 5 132
Hauptmann: Fuhrmann Henschel 14 381
Hebbel: Judith 9 224 22/3 592
Heyse: Einakter-Abend 20 547
Hirschfeld: Das zweite Leben 10 262

Hofmannsthal: Cristinas Heimreise . . . 7 167 20 541
Die Frau im Fenster 13 334
Die Hochzeit der Sobeïde 17 449
Ibsen: Brand 26/7 709
Peer Gynt 13 354
Baumeister Solneß 17 466
Jerome: Der Fremde 13 341
Künnecke: Robins Ende 14 375
Lehár: Zigeunerliebe 8 213
Lengyel: Taifun 8 196
Lothar-Saudek: Kavaliere! 6 156 19 520
Loyson: Feindliche Seelen 12 327
Maeterlinck: Maria Magdalena 12 325
Magnussen-Sarauw: Der große Tote 5 128
Mann: Der Tyrann 12 324
Marlowe: Die goldene Ritterzeit 12 307
Massenet: Don Quixote 13 355
Menander: Das Schiedsgericht 2 47
Meyerbeer: Der Prophet 12 316
Michel: Mejrima 7 183
Molina: Vertauschte Seelen 5 130
Molnár: Der Herr Verteidiger 8 195
Nestroy: Judith und Holofernes 26/7 679
Nouguès: Quo vadis 2 47
Picard: Die Wespe 19 519
Rittner: Der dumme Jakob 3 61
Rivoire: Der gute König Dagobert 4 83
Roda-Rößler: Der Feldherrnhügel 1 22
Rößler-Heller: Im Klubsessel 19 520
Rostand: Chantecler 8 198 16 432
Savard: Der Wald 16 437
Schiller: Die Braut von Messina 16 419
Die Räuber 22/3 594
Kabale und Liebe 1 24
Schmidt: Nur ein Traum 14 381
Schmidtbonn: Der Graf von Gleichen 26/7 689
Hilfe! Ein Kind ist vom Himmel gefallen 10 251 12 318
Schnitzler: Liebelei 1 24
Schreker: Der Geburtstag der Infantin 12 309
Séverac: Coeur du moulin 11 295
Shakespeare: Der Widerspenstigen Zähmung . . . 11 298
Hamlet 24/5 642
Macbeth 4 101
Richard der Dritte 26/7 691
Was ihr wollt 26/7 688

Shaw: Blanco Posnets Erweckung . . . 5 131 12 324
Der Arzt am Scheideweg 6 146
Heiraten 15 391
Mesalliance 11 294
Wie er ihren Mann belog 17 449
Stucken: Gawân 14 364
Sutro: Dorothys Rettung 7 186
Wagner, Richard: Die Meistersinger 26/7 694
Wagner, Siegfried: Banadietrich 9 236
Walter (=Freyr): Wiben Peter 7 185
Wormser: Der verlorene Sohn 26/7 694
Zöllner: Der Ueberfall 26/7 694
Besuch, Der — 20 530
Bilanz, Samuel zieht die — . . . 3 65 10 253 12 328 16 439
Björnson
Wenn der junge Wein blüht 7 172
Björnstjerne Björnson 18 471
Ueber unsre Kraft I 24/5 633
Blanco Posnets Erweckung 5 131 12 324
Bourget auf der Barrikade 5 115
Bozenhard 15 407
Brahms Ibsen 11 282 22/3 623
Brahm und Shaw 15 391
Brand 26/7 709
Brangäne 5 111
Braut, Die — von Messina 16 419
Brief, Ein — an Bab 3 53
— , Offener — an Angelo Neumann 21 580
— , Offener — an den Herausgeber 22/3 623
Briefemeister, Otto — 26/7 708
Brigge, Das Evangelium — 22/3 583
Buch, Ein — über Shaw 24/5 635
Budapest, Cristina in — 20 541
Budapester Dramatik 8 195
Bücherbesprechungen
Shakespeare in deutscher Sprache 8 191 9 219
Alfred Polgar: Brahms Ibsen 11 282
Heinrich Mann: Die kleine Stadt 12 310
Herman Bang: Menschen und Masken 14 372
Zusammenbruch 24/5 663
Pater Expeditus Schmidt: Anregungen 20 577
Bücher, Neue —, siehe: Praxis, Aus der —
Bühne, Auf einer leeren — 20 540
— , Das Drama auf der 9 229
— , Kirche und — 24/5 639

Caesar, Julius — 3 75
Cesar Borgia 10 272

Chaliapin und Massenet 13 355
Chantecler 8 198
— in Wien 16 432
Chorin, Festspiele in — 21 570
Cöln
Vertauschte Seelen 5 130
Aus Cöln 26/7 710
Cristina in Budapest 20 541
Cristinas Heimreise 7 167

Dantons Tod 20 551
Deetjen, Die kleine — 19 522
Dichter, Der — 19 505 20 534 21 560
Dichtung, Historie einer 18 490
Don Juans letztes Abenteuer 2 28 31
Don Carlos in fünfzehn Minuten 24/5 657
Drama, Das — 15 387 16 415 17 443
— , Das — auf der Bühne 9 229
Dramatiker, Adolf Frey als — 14 382
Dramatisches
Medusa 1 4
Unterwegs 2 34
Simson 4 92
Der Zorn des Achilles 5 112
Das Kloster 26/7 682
Dramaturg, Der neugebackene — 17 462
Dramaturgische, Goethes — Lehrjahre 20 527
Dramenbesprechungen
Dramen, Deutsche — im Ausland, siehe: Praxis, Aus der —
Dramen, Neue — 21 579
Hans Franck: Der Herzog von Reichstadt. Hans Kyser: Medusa 1 1
Carl Sternheim: Don Juan. Otto Anthes: Don Juans letztes Abenteuer. Thaddaeus Rittner: Unterwegs 2 27
Paul Ernst: Brunhild. Herbert Eulenberg: Simson; Alles um Liebe 4 79
Emil Ludwig: Tristan und Isolde; Der Papst und die Abenteurer. Wilhelm Schmidtbonn: Der Zorn des Achilles 5 107
Carl Albrecht Bernoulli: Der Ritt nach Fehrbellin 11 275
Adolf Frey: Die Gründung der Fraumünsterabtei; Erni Winkelried 14 382
Hermann Essig: Die Weiber von Weinsberg. Walter Lutz: Die Kraftgenies. Heinrich Ilgenstein: Die Wahrheitssucher 21 579
Otto Hinnerk: Graf Ehrenfried 24/5 664
(Dresden) Der Schleier der Pierette 9 238

Dumme Jakob, Der — 3 61
Durieux, Tilla — 26/7 697
Duse, Die Hedda Gabler der — 11 279
— , Ibsen, Orange und die — 22/3 585

Ehe, Theater der — 24/5 649
Ehrengericht, Das — 12 328
Eifersucht 21 573
Einakter in Prag 12 324
Elfjährigen, Pantomime des — 13 348
Ende, Das — 26/7 678
Engagements, Siehe: Praxis, Aus der —
Entree, Das 19 512
Entwicklung 6 139
Entwurf, Der — eines Stellenvermittlergesetzes . 12 303 13 331
Erbprinzens auf der Probe 9 242
Erklärung 12 328
Erneute, Der — Shakespeare 8 191 9 219
Eulenberg und Rivoire 4 83
Evangelium, Das — Brigge 22/3 583

Fall, Ein — Wedekind 14 366
Feindliche Seelen 12 327
Festspiele in Chorin 21 570
Feuersichere Theaterbauten 6 159
Feuerwerkerstochter, Die — 7 171
Französischen, Die Anfänge der — Theaterjournalistik . . . 13 343
Fremde, Der — 13 341
Frey, Adolf — als Dramatiker 14 382
Frühlingserwachen 22/3 606
Furiosa, Orlanda — 4 102

Gabler, Die Hedda — der Duse 11 279
Gawân 14 364
Geburtstag, Der — der Infantin 12 309
Gedichte
Des Priors Wundertat 2 44
Traurigkeit 3 55
Schubert 4 91
Liebesstrophen 6 154
Die Feuerwerkerstochter 7 171
Sommernacht im Hochwald 8 203
Verkündigung 9 228
Die Begegnung 11 290
Das Ehrengericht 12 328
Sommer 13 340
Der Kritiker 13 351
Theater 14 374

An die Zukunft 19 517
Auf einer leeren Bühne 20 540
William Shakespeare 21 565
Schumann 22/3 615
Gedichte in Prosa
A rebours 1 12
Der Nebenmensch 2 30
Der Affe Peter 3 74
Schutz 4 98
Brangäne 5 111
Entwicklung 6 139
Mutter und Tochter 7 166
Hypokrisie 8 194
Krankheit 9 221
Der Tag des Reichtums 10 250
Goethe 11 278
Tope 12 306
An die Künstlerin 12 320
Lesbos 13 333
Geschwister 14 363
Aesthеten 15 390
Die Lüge 16 428
Vöslau 17 448
Vorbei —?! 17 468
Letztes Bekenntnis 18 474
Ueber Lebensenergien 19 501
Der Besuch 20 530
Memoiren 21 559
Strandbad 22/3 602
La vie 24/5 631
Das Ende 26/7 678
Geldmann, Der neue — 1 19
Genialität, Ueber — 18 486
Geschichte, Die — von den bekannten Masken 8 207
Geschwister 14 363
(Geyer, Emil und Ellen) Rezitation 6 155
Ghettowanderung 5 124
Goethe 11 278
— , Nestroy, Bataille 26/7 679
Goethes dramaturgische Lehrjahre 20 527
Goldene, Die — Ritterzeit 12 307
Graf Ehrenfried 24/5 664
Grenzen der Kritik 13 353
Große, Der — Berliner Opernverein 24/5 665
Gruß an Berger 21 555
Gura-Oper 26/7 694
Gute, Der — Ton 11 291
Gynt, Peer — in Hamburg 13 354

Hagemann, Carl — 7 184
Halber, Ein — Held 12 315
Hamburg
Alfred von Berger 3 59
Aus Hamburg (Robert Walter(-Freyr): Wiben Peter.
Alfred Sutro: Dorothys Rettung) 7 185
Cesar Borgia (Victor Hahn) 10 272
Peer Gynt in Hamburg 13 354
Bozenhard 15 407
Robert Nhil . . . . , ... 19 521
Dantons Tod 20 551
Das hamburger Theaterjahr 24/5 652
Handschrift, Die verlorene — 9 236
Hardens Theaterjahr 15 410
Hartau, Ludwig — 22/3 622
Hebbeltheater, Das — 3 56 4 102
Hedda Gabler, Die — — der Duse 11 279
Herausgeber, Ein offener Brief an den — 22/3 623
Herr Herwarth Walden 9 244
Hevesi, Ludwig — 10 247
Hippolyt 16 422
Historie einer Dichtung 18 490
Hoffmann, Baptist — 26/7 707
Hofoper, Wiener — 7 163 18 478
Hypokrisie 8 194

Ibsen
Die Hedda Gabler der Duse 11 279
Brahms Ibsen 11 282
Peer Gynt in Hamburg 13 354
Solneß in München 17 466
Ibsen (Orange und die Duse) 22/3 585
Brand 26/7 709
Illusion 2 40
Inquisitor Kardinal, Der — — 1 22

Jiddisches Theater in London 17 451 18 481
Judith 2 224 22/3 592
Julius Caesar 3 75
Jungfrau, Die törichte — 12 312
Juristischer Briefkasten, siehe: Praxis, Aus der —

Kainz 17 465
Kammerspiel, Volksbühne und — 14 359
Kammerspiele, Die — 10 251
— , Schmidtbonns Tragikomödie und die — . . 12 318

Kasperletheater
Der neue Geldmann 1 19
Der Unschlüssige 2 45
Reinhardt bei Hofe 7 181
Erbprinzens auf der Probe 9 242
Der gute Ton 11 291
Die Nachtkritik 12 322
Nachrichten 13 352
Wie denken Sie über die Rezensenten? 15 405
Verwandtschaften im Nibelungenring 16 436
Der neugebackene Dramaturg 17 462
Sommerdirektoren 22/3 620
Don Carlos in fünfzehn Minuten 24/5 657
Kavaliere! 6 156 19 519
Kinderaufführungen 2 41
Kirche und Bühne 24/5 639
Kleist, Heinrich von — 13 337
Kloster, Das — 26/7 682
Königsberg 17 456
Kommissarshewskaja, Wera — 16 438
Konzert, Das — 1 9
Krankheit 9 221
Kraus, Karl — 4 99
— , Antwort an Karl — 6 157
Kritik, Grenzen der — 13 353
— , Ueber — 5 119
Kritiker, Der — 13 351
Künstlerin, An die — 12 320
Künstlerische Erlebnisse eines sehr jungen Mannes . . . 6 150

Lebensenergien, Ueber — 19 501
Lehrjahre, Goethes dramaturgische — 20 527
Leipziger, Das — Theaterjahr 26/7 700
Lesbos 13 333
Liane de Pougy 26/7 702
Liebe, Theater der — 22/3 617
Lieder und Stimmungen 7 186
Lindaus Shakespeare 11 298
Literatur und Politik 19 499
London
Blanco Posnets Erweckung 5 131
Mesalliance 11 294
Covent Garden 15 408
Jiddisches Theater in London 17 451 18 481
Lüge, Die — 16 428
Lustbarkeitssteuer, Die — 24/5 646

Macbeth 4 101
Maifestspiele 19 502

Mann, Heinrich —
Heinrich Manns neuer Roman 12 310
Der Tyrann 12 324
Heinrich Mann 17 464
Mann, Wider Thomas — 10 253
(Mannheim) Carl Hagemann 7 184
Maria Magdalena 12 325
Marionettentheater 5 129
Masken, Die Geschichte von den bekannten — 8 207
— , Menschen und — 14 372
Massenet, Chaliapin und — 13 355
Matkowsky-Auktion 8 210
Mayer, Maria — 20 576
Medusa 1 4
Meiningen 1 16
Mejrima 7 183
Menander, Von — 2 47
Menschenliebe, Aus — 2 49 3 76 5 131 6 157 7 187 8 214
11 297 13 356 16 439 20 552
Menschen und Masken 14 372
Mesalliance 11 294
Meyerbeer 19 515
Misere, Die — 17 459
Mitterwurzer 10 258
München
Aus München (Kabale und Liebe, Liebelei) 1 24
Ernst Possart und Clara Ziegler oder Ueber die Würde
in der münchner Schauspielkunst 7 174
Solneß in München 17 466
Mutter und Tochter 7 166

Nachrichten 13 352
— , Siehe: Praxis, Aus der —
Nachrufe (Baptist Hoffmann und Otto Briesemeister) . . 26/7 707
Nachtkritik, Die — 12 322
Nathan der Weise in der Franziskanerkutte 21 577
Naturtheater, Vom — 16 429
Nestroy, Goethe, —, Bataille 26/7 679
Neue Dramen 21 579
Neuen, Altes von — 11 227
Neue Paris, Der — — 20 531
Neues von Alten? 4 79 5 107
Neugebackene, Der — Dramaturg 17 462
Neumann, Offener Brief an Angelo — 21 580
New York 20 550
Nhil, Robert — 19 521
Nibelungenring, Verwandtschaften aus dem — 16 436

Oberammergau 15 394 16 424 19 523 22/3 597
Oberleitung, An die — des Königlichen Schauspiels zu Berlin 11 275
Offener Brief an Angelo Neumann 21 580
— — — den Herausgeber 22/3 623
Oper
Berlin*)
K Zigeunerliebe (Lehár) 8 213
O Der Prophet (Meyerbeer) 12 316
K Robins Ende (Künnecke) 14 375
G Gura-Oper (Die Meistersinger, Zöllner: Der Ueberfall, Wormser: Der verlorene Sohn) 26/7 694
Karlsruhe
Die verlorene Handschrift (Siegfried Wagner: Banadietrich) 9 236
London
Covent Garden 15 408
Monte Carlo
Chaliapin und Massenet 13 355
New York 20 550
Paris
Quo vadis (Jean Nouguès) 2 47
Coeur du moulin (Déodat de Séverac) 11 296
Pariser Oper (Augustin Savard: Der Wald, Reynaldo Hahn: Fest bei Therese) 16 437
Wien
Wiener Hofoper 7 163 18 478
Wiener Volksoper 22/3 612
Operettenlibretti 20 542
Opernverein, Der Große Berliner — 24/5 665
Orange, Ibsen, — und die Duse 22/3 585
Orlanda furiosa 4 102

Pantomime 22/3 601
— des Elfjährigen 13 348
Paris
Bourget auf der Barrikade 5 115
Chantecler 8 198
Die törichte Jungfrau 12 312
Liane de Pougy 26/7 702
Paris, Der neue — 20 531
Pariser Oper, siehe: Oper — Paris
Patentliste, siehe: Praxis, Aus der —
Pierrette, Der Schleier der — 9 238
Politik, Literatur und — 19 499
Possart, Ernst — und Clara Ziegler 7 174

*) G = Gura-Oper im Neuen Königlichen Operntheater, K = Komische Oper, O = Opernhaus.

Pougy, Liane de — 26/7 702
Prag, Einakter in — 12 324
Praxis, Aus der —
Annahmen 2 51 3 77 4 105 5 133 6 161 7 188 10 273 12 329 14 385 15 411 16 441 17 469 19 525 20 553 21 581 22/3 625 24/5 667 26/7 711
Bilanzen 19 526 24/5 668
Bücher, Neue — 3 77 6 161 7 189 8 217 9 246 11 300 12 329 13 357 15 411 16 441 18 498 21 581 22/3 625 24/5 667 26/7 711
Deutsche Dramen im Ausland . . 3 77 11 300 15 411
Engagements 2 52 3 78 4 105 6 161 7 189 8 218 10 273 11 301 12 329 13 358 14 385 15 412 16 441 17 469 19 525 20 553 21 582 22/3 626 24/5 668 26/7 712
Juristischer Briefkasten 1 25 2 51 3 77 5 133 7 188 13 357 15 411 16 440 19 525 21 581
Nachrichten 1 26 2 52 3 78 4 106 5 134 6 126 7 190 10 274 11 302 13 358 14 386 15 413 16 442 17 470 19 526 22/3 626 24/5 669 26/7 714
Patentliste 1 25 7 188 13 357 15 411 16 440 21 581 22/3 625
Presse, Die —
Hermann Bahr: Das Konzert 1 26
Otto Anthes: Don Juans letztes Abenteuer . . 2 52
André Rivoire: Der gute König Dagobert . . . 4 106
Herbert Eulenberg: Der natürliche Vater . . . 4 106
Julius Magnussen und Paul Sarauw: Der große Tote 4 106
F. Holm: Der Philosoph von Sanssouci . . . 5 134
Rudolf Lothar und Robert Saudek: Kavaliere! . 6 126
Hugo von Hofmannsthal: Cristinas Heimreise . 7 190
P. Armont und N. Nancy: Théodore & Co. 7 190
Franz Molnár: Der Herr Verteidiger 8 218
Melchior Lengyel: Taifun 8 218
Tor Hedberg: Neue Jugend 8 218
Wilhelm Schmidtbonn: Hilfe! Ein Kind ist vom Himmel gefallen 10 274
Abel Hermant: Luxuszug 12 330
Charles Marlowe: Die goldene Ritterzeit . . . 12 330
Miguel Zamacoïs: Das Nachtlicht 12 330
Anatol und Otto Rembe: Der Liebestempel . . . 12 330
Eduard Stucken: Gawân 14 386
Bernard Shaw: Heiraten 15 414
Leo Walther Stein: Das Leutnantsmündel . . . 15 414
Edmond Guirand: Das Nesthäkchen 16 442

Alfons Fedor Cohn: Der neue Paris 20 554
Eberhard Buchner: Wem gehört Helene? . . 24/5 670
Peter Egge: Jacob und Kristoffer 24/5 670
Martin Stein und Ernst Söhngen: Kasernenluft 24/5 670
Henri Bataille: Liebeswalzer 26/7 714
Prozesse 15 412 26/7 712
Regiepläne
Hermann Bahr: Das Konzert 8 215
Theaterbau 3 78 14 386 16 442 17 470 20 553 22/3 626
Todesfälle 1 26 3 78 8 218 11 302 13 358 16 442 17 470 18 490 20 554 26/7 714
Uraufführungen 1 25 2 51 3 77 4 105 5 133 6 161 7 188 9 246 10 273 11 300 12 329 14 385 15 411 16 441 17 469 18 498 19 525 20 553 21 581 22/3 625 24/5 667 26/7 711
Zeitschriftenschau 1 25 2 51 3 78 5 133 6 161 7 189 8 217 9 246 11 301 12 329 13 357 14 385 15 411 16 441 17 469 18 490 19 525 20 553 21 581 22/3 625 24/5 667 26/7 711
Zensur . . . 6 162 13 358 17 470 20 554 22/3 625
Presse, Die —, Siehe: Praxis, Aus der —
Priors, Des — Wundertat 2 44

Quo vadis 2 47

Regiepläne, Siehe: Praxis, Aus der —
Regisseurs, Die Vorstudien des — 22/3 603
Reinhardt bei Hofe 7 181
— in Wien
1. Judith 2. Lysistrata 3. Die Räuber . . . 22/3 592
4. Hamlet 24/5 642
5. Was ihr wollt 6. Der Graf von Gleichen . . 26/7 688
Retter, Der — Oberammergaus 19 523
Rezensenten, Wie denken Sie über die —? 15 405
Rezitation (Emil und Ellen Geyer) 6 155
Richard der Dritte 26/7 691
(Rilke) Das Evangelium Brigge 22/3 583
Rivoire, Eulenberg und — 4 83
Robins Ende 14 375
Römpler, Alexander — 1 13
Roman, Heinrich Manns neuer — 12 310
Russische Tänzer 24/5 655

Samuel zieht die Bilanz 3 65 10 253 12 328 16 439
Scharfe Junker, Der — — 14 384

Schauspieler und Sänger
Alexander Römpler 1 13
Gustav Maran 1 21
Ernst Possart und Clara Ziegler 7 174
Mitterwurzer 10 258
Die Hedda Gabler der Duse 11 279
(Ibsen, Orange und) Die Duse 22/3 585
Von der Sorma 13 334
(Sobeïde,) Sorma (und Shaw) 17 449
Chaliapin (und Massenet) 13 355
Robert von Balajthy 14 381
Bozenhard 15 407
Wera Kommissarshewskaja 16 438
Kainz 17 465
Robert Nhil 19 521
Die kleine Deetjen 19 522
Maria Mayer 21 576
Ludwig Hartau 22/3 622
Die Wolter 24/5 627
Alexander Moissi 24/5 642
Arnold und Waßmann 24/5 660
Tilla Durieux 26/7 697
Baptist Hoffmann 26/7 707
Otto Briesemeister 26/7 708
Schauspielerhochschule 26/7 671
Schauspielerin, Die — spricht 10 266
Schauspielernachwuchs 18 497
Schauspielers, Aus dem Tagebuch eines — 15 402
Schauspielkunst, Ueber die Würde in der münchener — . . 7 174
Schiller
Der Inquisitor Kardinal 1 22
Kabale und Liebe 1 24
Die Braut von Messina 16 419
Die Räuber 22/3 594
Schleier, Der — der Pierrette 9 238
Schlenther, Abschied von — 4 87
— , Noch ein Abschied von — 6 142
Schlenthers Derniere 10 262
(Schmid-Romberg, Cläre) Vortragsabend 12 327
Schmidtbonns Tragikomödie und die Kammerspiele 10 251 12 318
Schubert 4 91
Schumann 22/3 615
Schutz 4 98
Shakespeare
Julius Caesar 3 75
Macbeth 4 101
Der erneute Shakespeare 8 191 9 219

(Der Widerspenstigen Zähmung) Lindaus Shakespeare . . . 11 298
William Shakespeare 21 565
Hamlet 24/5 642
Was ihr wollt 26/7 688
Richard der Dritte 26/7 691

Shaw
Blanco Posnets Erweckung 5 131 12 324
Der Arzt am Scheideweg 6 146
Mesalliance 11 294
(Heiraten) Brahm und Shaw 15 391
(Wie er ihren Mann belog) Sobeïde, Sorma und Shaw 17 449
Ein Buch über Shaw 24/5 635

Simson 4 92
Sobeïde, Sorma und Shaw 17 449
Solneß in München 17 466
Sommer 13 340
Sommerdirektoren 22/3 620
Sommerdirektionen 24/5 632
Sommernacht im Hochwald 8 203
Sorma, Von der — 13 334 17 449

Soziales
Eine neue Agenturverordnung 6 135
Die Schauspielerin spricht 10 266
Der Entwurf eines Stellenvermittlergesetzes 12 303 13 331
Alte Kleider und neue Stücke 15 398
Die Misere 17 459
Lustbarkeitssteuer 24/5 646

Spiel 20 546
Stellenvermittlergesetzes, Der Entwurf eines — 12 303 13 331
Stimme, Die — 13 349
Stimmungen, Lieder und — 7 186
Strandbad 22/3 602
Stücke, Alte Kleider und neue — 15 398
Stuttgarter, Das — Theaterjahr 21 567
Sumurun 18 475 22/3 601

Tänzer, Russische — 24/5 655
Tagebuch, Aus dem — eines Schauspielers 15 402
Theater 14 374
— auf dem Meere 12 286
— der Ehe 24/5 649
— der Liebe 22/3 617

Theaterbau, siehe: Praxis, Aus der —
Theaterbauten, Feuersichere — 6 159
Theaterjahr, Das stuttgarter — 21 567
— , Das berliner — 22/3 589
— , Das hamburger — 24/5 652

Theaterjahr, Das zürcher — . . . 24/5 662
— , Das leipziger — . . . 26/7 700
— , Hardens — . . . 15 410
Theaterjournalistik, Anfänge der französischen — . . . 13 343
Todesfälle, siehe: Praxis, Aus der —
Törichte, Die — Jungfrau . . . 12 312
Tope . . . 12 306
Traurigkeit . . . 3 55

Unschlüssige, Der — . . . 2 45
Uraufführungen, siehe: Praxis, Aus der —

Verkündigung . . . 9 228
Verlorene, Die — Handschrift . . . 9 236
Vertauschte Seelen . . . 5 130
Verteidigung, Eine — . . . 16 434
Verwandtschaften im Nibelungenring . . . 16 436
Vie, La — . . . 24/5 631
Vöslau . . . 17 448
Volksbühne und Kammerspiel . . . 14 359
Volksoper, Wiener — . . . 22/3 612
Vorbei — ?! . . . 17 468
Vorlesungen (Heinrich Mann und Kainz) . . . 17 464
Vorstudien, Die — des Regisseurs . . . 22/3 603
Vortragsabend (Cläre Schmid-Romberg) . . . 12 327

Walden, Herr Herwarth — . . . 9 244
Waßmann, Arnold und — . . . 24/5 660
Wedekind, Ein Fall — . . . 14 366
Wenn der junge Wein blüht . . . 7 172
Wider Thomas Mann . . . 10 253
Wie denken Sie über die Rezensenten? . . . 15 405
Wien*)
B Alexander Römpler . . . 1 13
L, N Premieren (Sein tausendstes Flagranti; Roda-Rößler: Der Feldherrnhügel) . . . 1 21
D Der dumme Jakob (Thaddaeus Rittner) . . . 3 61
B Abschied von Schlenther . . . 4 87
N, D Wiener Premieren (Birinski: Der Moloch; Magnussen-Sarauw: Der große Tote) . . . 5 127
B Noch ein Abschied von Schlenther . . . 6 142
D Der Arzt am Scheideweg (Shaw) . . . 6 146
Wiener Hofoper . . . 7 163 18 478

*) B = Burgtheater, D = Deutsches Volkstheater, F = Freie Volksbühne, L = Lustspieltheater, N = Neue Wiener Bühne.

B Wenn der junge Wein blüht 7 172
Ludwig Hevesi 10 247
B Mitterwurzer 10 258
B Schlenthers Derniere (Georg Hirschfeld: Das zweite Leben) 10 262
B Bergers Anfang (Grillparzer: Sappho) . . . 11 293
Der Geburtstag der Infantin (Franz Schreker) 12 309
F Ein halber Held (Eulenberg) 12 315
D Der Fremde (Jerome) 13 341
Pantomime des Elfjährigen (E. W. Korngold) 13 348
D, B, N Wiener Theater (Fulda: Das Exempel; Robert von Balajthy; Schmidt: Nur ein Traum) 14 381
Chantecler in Wien 16 432
N, N, D Wiener Theater (André Picard: Die Wespe; Rößler-Heller: Im Klubsessel; Lothar-Saudek: Kavaliere!) . . . 19 519
B Vom Burgtheater (Heyse-Abend, Erika von Wagner, Das Leben ein Traum) 20 547
B Gruß an Berger 21 555
Reinhardt in Wien . . 22/3 592 24/5 642 26/7 688
Wiener Volksoper 22/3 612
B Die Wolter 24/5 627
B Richard der Dritte (Shakespeare) 26/7 691

Wolter, Die — 24/5 627
Wunderkind, Das — 14 378

Zeitschriftenschau, siehe: Praxis, Aus der —
Zensur, siehe: Praxis, Aus der —
Ziegler, Ernst Possart und Clara — 7 174
Zigeunerliebe 8 213
Zorn, Der — des Achilles 5 107 112
Zürcher, Das — Theaterjahr 24/5 662
Zukunft, An die — 19 517
Zukunftsmusik, Berliner — 4 96 6 140 7 179 8 204 9 240 10 270
Zusammenbruch 24/6 663

Autorenregister

Die Ziffern bezeichnen die Seiten im ersten Band des sechsten Jahrgangs

Adler, Felix 238
Adler, Karl 99. 157. 244
Adolar 291. 620
Alexander, Paul 398
Altenberg, Peter 12. 30. 74. 98. 11. 139. 166. 194. 221. 250. 278. 306. 333. 363. 390. 428. 448. 474. 501. 530. 559. 602. 631. 678
Altheer, Paul 22. 434. 664
Auerbach, Alfred 546

Baader, Fritz Ph. 384
Bab, Julius 1. 27. 55. 79. 107. 155. 191. 219. 275. 359. 540. 583
Baberadt, Karl Friedrich 327
Bahr, Hermann 142. 179. 555
Bang, Herman 471
Behrend, Walter 700
Bekker, Paul 180
Beradt, Martin 150. 349
Berg, Leo 285. 371. 566
Brand, Maximilian 154. 310
Brod, Max 378. 515

Caligula 19
Caspari, Georg 270. 665. 707
Chop, Max 204

Diesterweg, Moritz 179. 580
Dinger, Hugo 16

Eulenberg, Herbert 92. 337

Farga, Franz 47. 295. 437
Feuchtwanger, Lion 24. 174. 343. 394. 424. 466. 523. 577. 597
Fontana, Oskar Maurus 207
Franck, Hans 579
Freudenberg, Wilhelm 241
Freund, Frank 131. 294. 408
Friedell, Egon 486. 505. 534. 560. 691
Frisch, Efraim 229

Geck, Rudolf 709
Geiger, Benno 290
Gors, L. 552
Grabowsky, Adolf 124
Großmann, Stefan 87
Günther, Peter 101

Hamecher, Peter 663. 710
Handl, Willi 13. 183. 247. 324. 351. 635
Harden, Maximilian 627
Hatvany, Ludwig 119. 366. 422
Herzog, Wilhelm 499
Hevesi, Ludwig 258
Hofmiller, Josef 606
Hugbald 436

Istel, Edgar 206

J., S. 9. 31. 56. 76. 83. 102. 132. 156. 158. 167. 195. 224. 251. 298. 307. 334. 391. 419. 449. 475. 531. 589. 632. 679
Jacobsohn, Fritz 96. 213. 316. 375. 522. 655. 694
Jhering, Herbert 75. 129. 327. 497. 576. 622. 660. 697

Kahane, Arthur 91. 615
Kalischer, Erwin 279
Kappstein, Theodor 76
Kopisch, August 44
Krille, Otto 439
Kronau, Artur 570
Kurtz, Rudolf 364
Kyser, Hans 4. 53

Lang, Erwin 601
Leopold, Richard 468
Lessing, Theodor 65. 253. 328. 451. 481. 617. 649. 671
Lieban, Julius 141
Lill'-Laureat 159
Lissauer, Ernst 340

Märchen 462
Malvolio 45. 181. 242
Mohacsi, Eugen 541
Moreck, Curt 130
Morgenstern, Christian 203. 374
Musset, Alfred de 55

Naumann, Victor 639
Neißer, Arthur 186. 270. 355

Oktavio, Hermann Franz 47

Pinus, Felix 662
Polgar, Alfred 21. 61. 146. 172. 262. 293. 315. 341. 381. 432. 464. 490. 519. 547. 592. 642. 688

Reinhold-Saalfeld, Fritz 297
Reznicek, E. N. von 140
Rilke, Rainer Maria 585
Rittner, Thaddaeus 34
Roux, Hugues le 573

Sakheim, Arthur 59. 185. 272. 354. 382. 407. 438. 521. 551. 652
Scherek, Jakob 456
Schickele, René 115. 198. 312. 702
Schlesinger, Paul 236. 567
Schmied, Rudolf Johannes 286
Schmidtbonn, Wilhelm 112. 228
Scholz, Wilhelm von 387. 415. 443
Schüler, Paul 624
Schur, Ernst 41
Schwab, Gustav 171
Schwiefert, Fritz 465
Singer-Berlin, Kurt 623. 708
Sinsheimer, Hermann 184. 429
Skal, Georg von 550
Stefan, Paul 163. 240. 309. 348. 478. 612
Steinthal, Walther 325. 410
Swinburne, Algernon Charles 565

Thersites 322
Tornius, Valerian 527
Treitel, Richard 135. 303. 331
Trinculo 657
Turszinsky, Walter 210. 459. 542. 646

Unus, Walther 318
Urban, Erich 140

Verhaeren, Emile 517. 682
Viertel, Berthold 282

Walser, Robert 40. 320
Walter-Horst, Alfred 512. 603
Wantoch, Hans 353. 372

Zepler, Bogumil 141

Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68





Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 1
6 Januar 1910

Altes von Neuen / von Julius Bab

Bilanz der deutschen Dramenproduktion 1909. Es stellt sich als erste Frage: Sind neue Talente aufgetaucht? Muß man neue Namen nennen? Ja, verhältnismäßig viele sogar. Zusatzfrage: Und ist mit den neuen Menschen etwas Neues gekommen? Trägt ein neuer Ton einen neuen Geist herauf? Die Frage ist zu verneinen und die Verneinung zu begründen.

*

Hans Franck, ein junger Schriftsteller, der sich in dramaturgischen Studien als ein ernster und umsichtiger Schüler des Neuklassikers Paul Ernst gezeigt hat, schreibt nun selbst ein Drama: ‚Der Herzog von Reichstadt' (bei Oesterheld & Co. in Berlin) — schreibt es, will es schreiben im Stile des Meisters, dem er es auch widmet: als ein ideales Zwiegespräch elementarer Geistesmächte, als monumentalen Antithesenbau. Der Versuch aber geschieht an einem untauglichen Objekt — der Stoff versagt sich von vornherein diesem Stil. Napoleons Sohn steht als ein machtlos Ausgesetzter zwischen den Felsen der Zeit: die Mächte der Revolution, die sein Vater beschwor, die Mächte der Ordnung, die Metternich versammelt hält, prallen zusammen auf diesem Punkt, zermalmen den kleinen Menschen. In diesem tragischen Antithesenspiel ist aber der Napoleonssohn kein Faktor, nur ein Objekt: er weckt keinen Anteil. Und da in dem jungen Franck doch viel ursprünglicher Blutsdrang, Lebensanteil ist und der Ernstsche Gehirnrausch bei ihm noch nicht elementar (wie beim Meister), sondern mehr als Erziehungsprodukt auftritt, so schiebt sich ein ganz andres Stück in, durch, vor das Ideendrama. Ein ergreifendes, freilich rein lyrisches Trauerspiel: der Sohn, der am großen Vater verblutet, der von ihm den äußern Zwang, den innern Trieb — aber nicht mehr die

Kraft ererbt, einer höchsten Situation gerecht zu werden. Jenes monologische Zwiegespräch im letzten Akt, an dessen Schluß der Sohn mit dem Degen nach dem Bild des allzu vergötterten Vaters sticht, ist wohl das Stärkste an diesem Werke; aber es steht außerhalb jenes eigentlich dramatischen Kontrastspiels, indem ein teils konventionell, teils unklar gezeichneter Metternich sich mit ganz ungestalteten und nichtigen Gegnern mißt. Das Schicksal dieses Jünglings ist nur ein Erleiden, entzieht sich deshalb der dramatischen Formung, und sollte zu ergreifender Sinnbildlichkeit gefaßt werden einzig in der Manier, durch die jetzt Jakob Wassermann der Geschichte des Kaspar Hauser eine vielleicht endgültig große Form gab: die Manier des treu aufzeichnenden Chronisten, der nur das große Gedicht der Geschichte, an einigen Stellen mit dichterischer Hellsicht — nicht ergänzt, sondern vollständiger vorträgt, als der (ans Aeußerlich-Faßbare gebundene) Chronist sonst vermag. Francks Drama ist der Geschichte des Herzogs von Reichstadt gewiß keine bleibende Form geworden; solche geschichtlichen Vorbilder haben nicht die Aufnahmefähigkeit eines Mythos, sie besitzen schon zu viel detailliertes Leben; wenn sich Persönliches hier einzeichnet, entsteht Verwirrung — nur äußerst beherrschte Objektivität, scheinbare Kühle bildet da das fast fertige Kunstwerk aus. Franck ist viel zu jugendlich warm für solch Werk; daß er aber bei der Behandlung des gefährlichen Themas doch nie kleinlich-sentimental wurde, ist zu rühmen. Das Gute der Ernstschen Zucht zeigt sich in der reinen großgerichteten Geistigkeit, mit der das Thema angefaßt ist. Freilich in keinem Sinne gemeistert. Die Sprache ist Schülersprache, das heißt: sie reckt sich zu einer Großheit auf, die nicht stets durch inhaltliche Fülle gerechtfertigt ist, und so hat sie viel leere Gebärden, viel Entgleisungen ins Platte, viel unnötig Verschränktes, Beschwertes, Stolperndes. Aber zuweilen doch auch einen Ton von Leidenschaft, der überzeugt, und einen Ernst, der als echt ergreift, und der Grund genug gibt, die weitere Produktion Francks achtungsvoll abzuwarten.

*

Hans Kyser zeigt in seiner Tragödie ‚Medusa' (bei S. Fischer) keines Meisters Einfluß. Unbemeistert in jedem Sinn rollt das wilde Wasser seiner Sprache hin, keinem fremden Stil untertan, aber auch noch keinem eigenen. Ein wild umspringender, in psychologischen Schreien gelöster, zu dunkeln Gefühlsstrudeln gewirrter Jambenvers. Ein nervös punktierender, raffinierter Impressionismus, der zuweilen an Emil Ludwigs Art erinnert, aber viel weniger von aesthetischer Kultur geglättet, ungeistiger, blutiger: Rückfälle in einen brutal krassen, sprachlich gemeinen Naturalismus geschehen zahlreich — packend und verletzend, imposant und ärgerlich. Weniger aesthetische Gepflegtheit, spielende Betrachtung, mehr Erde, Brunst, Zorn und Gelächter als bei Ludwig. Mehr Chaos und also eigentlich mehr Zukunft!

Aber aus einem muß die Zukunft diesen starken jungen Menschen bald und gründlich herausführen: aus der wehleidig-romantischen Selbstbespiegelung des Artisten. Thema dieses starken Erstlingsstücks ist schon wieder einmal das ‚tragische‘ Verhängnis des Künstlers, sein ‚unüberbrückbarer‘ Gegensatz zum Leben. Diesen nervösen Schwindel, dem Shakespeare, Goethe und Kleist, Dante, Beethoven, Rembrandt und Raphael ins Gesicht lachen, haben romantische Literaten aufgebracht, die zwar von geringer künstlerischer Potenz, aber von großem ‚Historismus‘ waren. Historie — im Sinne Nietzsches: als die vergleichende, bedingende, mechanisierende, jede Tat lähmende Betrachtungsweise, als Relativismus, unablässige Reflexion, die den Menschen allerdings in Gegensatz zu dem sich bedingungslos setzenden, sich durchsetzenden Leben bringt. Diesen ihren kulturpathologischen, in doppeltem Sinne rein ‚historischen‘ Zustand haben die willenserweichten Literaten der Romantik dann durcheinander gewirrt mit der heiligen Besessenheit, die allerdings jeden Schaffenden (nicht etwa blos den Künstler!) während seines Schaffensaktes überkommt. Ebenso (und nicht mehr und nicht anders) als der Feldherr, der Ingenieur und der Kaufmann von wahrem Beruf, ebenso ist auch der Künstler in seinem Schaffen von einer notwendigen und deshalb ehrwürdigen, in ihren Konsequenzen oft tragischen Blindheit, Beschränktheit für alles, was nicht zu seiner Sache gehört. So nur gedeiht die Tat, die Förderung des Lebens — und in dieser notwendigen Beschränkung auf einen Lebenskreis, die als Nichtachtung andrer Lebensgebiete gefährliche Folgen haben muß, liegt allerdings ein großes tragisches Grundproblem. Aber dies ist das Problem des Täters, des handelnden, voll lebendigen Menschen überhaupt — das den Künstler gerade nur mittrifft, weil und soweit er ein ganz lebendiger, ein im großen Sinne normaler Mensch ist! Das ist eine allgemeine Lebenstragödie: der ‚Konflikt zwischen Leben und Kunst‘ ist keine Tragödie, ist überhaupt keine Realität — ist ein Vorwand, eine Ausrede tatlahmer, hypertrophisch reflektiver Literaten. Der echte Künstler hat seine Art zu sein und zu schaffen stets als höchste, reifste, gesündeste Art der Lebensentfaltung, nie als etwas dem Leben Fremdes und Feindliches empfunden. In Kyser ist sicher genug stark gesundes Blut, um dieser romantischen Hypochondrie zu entwachsen. Wenn er dann in seinem Künstler Daidalos einmal nicht mehr den so beklagenswerten besondern Ausnahmemenschen, sondern den großen Typus jedes ganz Lebendigen, Tatwilligen darstellt — dann wird auch sein Ton mehr Klarheit, Reinheit und Gleichmaß gewinnen, und sein Stil, in dem jetzt kraß starke Impressionismen mit symbolhaft großen Zügen wüst vermischt sind, wird die Monumentalität gewinnen, nach der er sichtlich strebt. Dieser Kyser kann und wird kommen; aber erst, wenn er die letzten Irrtümer romantischer Sentimentalität abgestreift hat. (Schluß folgt)

Medusa / von Hans Kyser

Die fünfaktige Tragödie, die bei S. Fischer erscheint, wird von Bab auf den vorangehenden Seiten besprochen. Hier folgen, als Probe, die ersten beiden Szenen.

Erster Akt

Erste Szene

Das Atelier des Künstlers: großer, kahler Raum voller Bildsäulen und Steinblöcke. Links eine Tür zu den Gemächern, rechts eine zum Garten, in der Mittelwand eine Tür, die auf die Straße führt. Vor der Morgendämmerung. Es brennen Fackeln, die im Verlöschen sind. Daidalos, ein bartloser, grobknochiger, untersetzter Mann von zweiunddreißig Jahren mit plumper Stirn, roten, widerborstigen Haaren, sitzt arbeitend vor der Bildsäule seiner Mutter.

Daidalos (nach langer, schweigender Betrachtung):
Bist du die Mutter? Schein! Spiel! Eitelkeit!
Es rinnt der Sand — du — ich. Wie schaff ich Leben?
Weg Nachtalp! Wüst! (Er scheuert sich den Kopf) Geschwür, was kratz ich dich?
(Will aufstehen, faßt sich an den Leib und sinkt zusammen)
Oh, Schmerz! Wie das mir die Gedärme zerreißt. (Gähnt)
Schlafen, schlafen — (Betrachtet wieder lange die Bildsäule) Stein! Tot! Nichts!
Die Tafel abgewischt. Von wem? (Zwingt sich auf) Gespenstisch!
Mensch, schweige! Wie die Nacht klingt! Auf die Laden!
Die Sterne wachen auch und wachen gut. (Oeffnet die Laden und blickt hinaus)
Abgeglänzt! Frühe webt glasig. Grauend steigt
Des Daseins Leere im Nebel auf,
Und was sich formt, wird Spuk. Mich friert. (Schließt die Laden und blickt sich um)
Ah Fratzen, da und dort und nichts als Fratzen. (Klatscht in die Hände)
Herren, macht Musik! (Fängt an zu pfeifen, schlägt sich auf den Mund) Still Narr!
'n grinsend Spiel in dieser dürren Frühe.
(Geht schweigend um, zu einer Bildsäule herantretend)
Wer schuf dich, Schädel? Deine Stirne strahlt
Von Göttlichkeit. (Tastet drüberhin) Zwei Buckel? Vorsicht, Freundchen!
Ja, du wachst heitrer wohl zu dieser Stunde
Und schwängerst dir dein junges Weibchen an.
Das nenn ich Menschen schaffen, Tier mit Tier:
Hei, Götter, eure Kunst kommt aus dem Hodensack!

Du Fürst, so reich an Leben, Gönner, Bruder (wegwerfend):
Ah, Schmeichler, dem ich nur den Sinn gekitzelt —
(Flüsternd) Gib meine Jahre mir her mit dem Schweiß,
Den ich dir opferte. Wofür? Wofür?
(Starrt vor sich hin) Verflucht, mir tanzen immer graue Mäuse auf.
(Wieder zur Bildsäule.) Na, wirds bald! Gib! Der ärmste Bettler
bettelt.
Die Maske schweigt. Du bist sehr geizig, Freund.
(Geht weiter und zeigt mit dem Finger auf eine andre Bildsäule)
Ei schau: ein Dichter! Sagt nur gleich: ein Schelm!
(Emphatisch) Wie Honig floß dein Wort aus goldnen Eimern,
Hier schweigst du steinern, tückischer Sophist.
(Zu einer andern Bildsäule herantretend)
Du weiser Schwärmer zwischen Wein und Abend,
Reichtest sonst doch mit kristallnem Kelche
Kristallne Sprüche tiefer Heiterkeit,
Mir Bodensatz und Galle. Dank euch, Freunde!
Euch sieht man gut ins alte Lügenherz.
(An der Bildsäule seiner Mutter)
Du Mutter? Ach verflucht dein Schoß, verflucht
Der Wahn! Wie? Halt! Der Zug! Da! Wonne! (Greift zum
Meißel, stiert) Weg!
Aff! Hoppsa! 's stickt im Hals. (Spuckt aus) Ekel! Ekel!
(Schlägt wütend mit der Faust auf einen Steinblock)
Schlaft, schlaft, schlaft doch im Stein! Was reißt ihr
An diesen kranken Nervensträngen euch
Ins tote Leben? — Wie? Stört schon mein Atem euch auf?
Was streckt sich dort in dir, bräunlich Gestein,
Biegt mir entgegen die dünnen, spitzen,
Knospenden Mädchenbrüste: Ach, wärst du Fleisch!
(Er preßt sich an den Stein. Eine Schildkröte kraucht hinter dem
Block hervor. Er schrickt auf)
Wer schlurft da? (Toll lachend) Die Kröte, meine Kröte, holde
Buhlerin! (Hebt sie auf)
Schätzchen, mein Schätzchen! Liebste! Liebstes Tier!
Kannst nicht mehr schlafen? Was? Dich hungert schon?
Mich hungert auch. (Nimmt Futter aus der Tasche) Da friß! Willst
nicht? Was blickst mich an?
Willst Wasser haben? Sauf! Auch das nicht. Hm.
Frierst wohl in deinem finstern, einsamen Loch?
Komm, schlaf in meinem Schoß!
(Er nimmt seine Zither) Ich will dir auch was spielen, weiß, du liebst
Wie ich der Zither lösende Musik. (Sitzt auf einem Steinblock nieder
und spielt, die Schildkröte im Schoß)

Nichts! Dunkel in mir! Um mich! Alles mich verläßt!
(Spielt im Halbschlaf) Ein schwarzer Schlund: Er reckt sich gähnend
auf,
Er giert mich an. Ein Vorhang? Ein Gesicht?
Halt! Fort! Wer spielt hier? Dunkel! Grüne Schatten!
Musik, die sich in irre Laute bricht.
Ein Weiberkopf! Nicht schön. Ein Weib wie alle.
Doch schön! Tiefsinnig schön! Ein Lächeln. Ach!
Mich schüttert Heimweh. (Streckt die Arme) Weib! — Die Zeit
verliert
Den Gang — bleibt stehn — — harrt —
Wes?

(Entschläft)

Zweite Szene

Nach längerer Pause tritt von der linken Tür Tisiphone herein. Sie ist eine greise, aber aufrechte Frau von einstmaliger großer Schönheit und trägt ein dunkles Gewand mit langherabfallenden Aermeln.

Tisiphone: Noch immer brennt die Fackel, brennt, bis sie
Ihn ausgebrannt. Ich kanns nicht länger ansehn:
Nacht arbeitst du um Nacht, dein Herz ist krank
Und Krämpfe —
(Erschrickt vor ihm, der auf dem Steinblock zusammengesunken ist)
Herz! Das ist sein Schlaf. Pfui Kröte!
Die Kröte liebt er, seine Mutter nicht.
Blindsein! Taubsein! Totsein! (Rüttelt ihn) Kind! Kind!

Daidalos (im Traum): Und wollen auf den Wiesen Reigen
tanzen — —

Tisiphone: Er träumt. Er lächelt.
Schlaf, schlafe ruhig, hin zu dir gebeugt
Will ich die Stirn dir mit den Händen streichen,
Mit meinen Armen nicht, die sind zu kühl
Und alt, mit meiner Liebe will ich dich
Umschlingen und erwärmen, Liebling, will
Mit meiner rauhen Stimme leise singen
Ein altes Wiegenlied vom treuen Mond — —

Daidalos (faßt sich aufstöhnend an die Stirn)

Tisiphone: Ach, dieser Seufzer, oh ihr Himmlischen!

Daidalos (aufwachend): Wer ruft? Was ist? Du, Mutter?
Und so früh?
(Setzt die Kröte ab) Lauf liebes Tier! So früh kommst du zur Arbeit?
(Geht schlafschwer zur Bildsäule Tisiphones)

Tisiphone (folgt ihm): Hör, hör mich an — —

Daidalos (will die Laden öffnen): Stell dich dort links vom Licht!

Tisiphone (ihn in jähem Ausbruch umklammernd):
Nein, laß, laß mich pressen den grauen Kopf
An deine Brust, laß, laß wie greise Klageweiber
Meine Schmerzen schreien, sonst hörst du nicht:
Hab ich nicht zwanzig Jahre ausgeduldet
An deinem Vater? Mitleid! Barmherzigkeit!
Nur Liebe bettelt, Liebe, die schmerzhaft brennt
Bis in die Spitzen dieser dürren Finger.
So viele Werke, so viel Schwerter mir
Ins Herz gebohrt! Hör auf, hör auf zu schaffen!
Unwiderstehlich reißt es dich hinab
Den irren Weg, den einst dein Vater ging.
Noch einmal nicht! Dann bin ich selbst so weit!
Komm, komm in meine Arme, die sich strecken,
Ausstreckend sehnen, dich an sich zu ziehn,
Hier ruhe aus — — —

Daidalos (der sie unbewegt angeblickt):
Der Zug! Der dunkle Zug!
Der rätselhafte, der mich schlaflos machte,
Husch hin wie eine Natter, da, vom Mund zum Auge —
So! Rasch, eh er mir verwischt! (Greift zum Hammer) Welch ein Gesicht!

Tisiphone (hält ihm ihr Gesicht hin):
Schlag zu! Ich trags nicht mehr.

Daidalos (wirft den Hammer hin): Komödie! Geh!
(Oeffnet die Laden, faßt sich schmerzhaft an die Stirn)
O grelles Licht! O müde! (Will an sein Lager gehn, vor seiner Mutter) Nicht, wein nicht!
Ich kanns nicht hören, niemand kränkte dich.
(Auge in Auge) So haßt du meine Kunst?

Tisiphone: So haß ich sie.

Daidalos (bitter): So liebst du mich?

Tisiphone: So lieb ich dich.

Daidalos: O selig,
Wen niemand liebt! Hab ich dich je gebeten:
Lieb dieses arge Fleisch? (Auf seine Werke zeigend) Das, das und das
Und das und das bin ich. Liebst du
Den Töpferdreck mehr als die Vase, die
Aus ihm erstand? Geh, quäl mich nicht:
Lieb dein Geschirr und Katze, Hund — — —

Tisiphone (kopfschüttelnd): Der Stein
Hat dich versteint.

Daidalos: Geschwätz! (Will an die Arbeit gehn) Kehrt heut
Der Fürst zurück?

Tisiphone: Mit seinem jungen Weib.

Daidalos (hörnt sich): Sie wird ihn schon noch schmücken.

Tisiphone (will ihn nicht verstehn): Ja, sie schmückt
Sein Leben ihm. Der weiß es zu genießen,
Der reist, der liebt, der lebt —

Daidalos (in ihrem Ton): Der ist ein Narr!
Was soll das Leben, dieses dumpfe Knäuel
Törichter Schatten? Ah, ich hasse es!
Wie flach und wüst und nichtig ist sein Treiben,
Blick ich es an, so brennt mein Eingeweide
Und widerliche Dünste steigen auf.

Tisiphone (ihn ablenkend): Noch unberührt dein Lager?

Daidalos: Wie? Ich schlief nicht?
Und dünkt mich doch, ich schlief und schlief sehr tief,
Und jemand spielte meinem tiefen Schlaf. (Schlafschwer taumelnd)

Tisiphone: Komm schlafen. Sprech ich dir zu laut? Verzeih!
Was wollt ich sagen? Ja — der Vater —

Daidalos (sich gequält losreißend): Laß.
(Geht zu einem Wassereimer und schöpft mit der hohlen Hand)

Tisiphone (beeilt): Soll ich dir Wein —?

Daidalos (in sich): Es steigt aus grünem Schlund:
Tiefsinn und Lächeln! Fiel die Zither? Fort!

Tisiphone: Wo weilst du wieder?

Daidalos (in langem Umblick wie zusammenfallend): Arm und
Staub und Stein!

Tisiphone (nimmt seine Hand und fährt über ihre Runzeln,
sehr schmeichelnd): Ach wüßtest du, Verlaßner, wüßtest du,
Was Liebe für ein Glück. In deinen Jahren
Trug ich den Leib mit deinem Leib gesegnet
Vor deinem Vater, und es war mein Gehen
Von Bürde schwer und war doch wie ein Tanz.
Glaubst du, es hätte je ein Werk ihn so beglückt
Als sich nach dem zu sehnen, das im Leib
Der liebsten Frau aus seinem Samen sproßte,
Ein neuer Mensch —

Daidalos (ihr das Gesicht abschattend und in ihren Anblick
versunken. Mit großer Traurigkeit): O schön, wie schön warst du!

Tisiphone (hingebend): Wen auch dein Herz begehrt, kein
Weg soll mir
Zu lang sein, keine Mühe mir zu lastend:
Ich will die Frau dir suchen, will sie bringen,
Auf diesen Armen schlepp ich sie zu dir.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Das Konzert

Eine comoedia humana, wie Bahr sie sich immer geträumt und nie zuvor erreicht hat. Wenigstens nicht in der Form eines Dramas. Hier aber ist ihm in glücklicher Stunde ein rundes, charmantes, grundgescheites Ding von bestem Geschmack und voll lebensnachdenklicher Fröhlichkeit gelungen, das gleichzeitig alle Bedingungen eines guten, eines künstlerischen Theaterstückes erfüllt. Wo man als Kritiker es packt, da ist es interessant: in technischer, in psychologischer, in ästhetischer Beziehung. Vielleicht wird es sogar und infolgedessen auch eine literarhistorische Bedeutung haben. Wenn etwa aus der Lustspielliteratur der neunziger Jahre der ‚Biberpelz' übrig geblieben ist, so wüßte ich in diesem Jahrzehnt keine Komödie, die nach ihrer geistigen Leuchtkraft und ihrer menschlichen Schwerkraft dem Bahrschen ‚Konzert' seinen repräsentativen Rang streitig machen könnte. Es wird nicht einmal durch den verblüffenden und fast verdächtigen Publikumserfolg verkleinert, der in der Hauptsache auf den stofflichen Spannungsreiz der Handlung zurückzuführen sein wird.

Für uns sublimiert sich dieser Reiz. Wir genießen das Vergnügen, zu beobachten, daß und wie aus einem Minimum von Handlung ein Maximum an dramatischer Bewegung herausgeholt ist. Der berühmte Pianist Gustav Heink hat die Gewohnheit, von Zeit zu Zeit eine seine Schülerinnen in eine abgelegene Gebirgshütte mitzunehmen. Auf einem solchen Ausflug folgt ihm seine Frau mit dem Mann der erwählten Schülerin Delfine Jura und sinnt ihm an, die Schülerin zu heiraten und sie selber deren Mann zu überlassen. Natürlich ist der Pianist am Ende froh, daß alles hübsch beim alten bleibt. Also, wenn man will, eine Erziehungskomödie, die aber einen wahrheitsliebenden Menschenkenner und keinen Theaterkopf zum Autor hat und darum eher die Komödie eines Erziehungsversuches ist. Denn der ‚Held' wird nicht durch Schaden klug und im vierundvierzigsten Jahre mit einem neuen Charakter bedacht, sondern erweist sich als unverbesserlich und wird auch weiter ehebrecherisch gedeihen nach dem Gesetz, wonach er angetreten, und wovon man, in der Erinnerung an Wedekinds ‚Kammersänger', denken sollte, daß es gerade für einen schnellen Akt zulangt. Bahr bringt drei Akte zustande, die an keiner Stelle ermatten, indem er sein bischen Fabel als Logiker ausbreitet und als Dichter vertieft. Er gewinnt dem Einfall, daß Frau Marie Heink mit ihrem Herrn Doktor Franz Jura gemeinsame Sache macht, um Frau Delfine Jura und

Herrn Gustav Heink die Konsequenzen ihres Leichtsinns im Scherz vor Augen zu führen und sie im Ernst davor zu bewahren — diesem Einfall gewinnt Bahr alle ersinnlichen komischen Möglichkeiten ab. Er gibt, da wir schon in einer musikalischen Sphäre sind, Variationen über ein Thema, Paraphrasen eines Motivs. Wäre es phantasielos, für einen ganzen Theaterabend nur eine einzige Idee zu haben, so könnte sich Phantasielosigkeit nicht phantasievoller entfalten. Unser Respekt und unsre Freude wächst mit der Geringfügigkeit des kompakten Materials. Was entzückt, ist die Leichtigkeit und die Grazie des artistischen Spiels. Es entsteht durch nichts als durch den harmonischen Wechsel von Fortissimo und Piano, von Accelerando und Ritardando ein schwebender Rhythmus von serener Heiterkeit, der um seiner selbst willen liebenswert ist. Wer überhaupt ein Ohr für ihn hat, dem ist er wichtiger als der Verlauf der tatsächlichen Vorgänge, deren Abschluß ja nur für stumpfere Gemüter zweifelhaft und damit ein Gegenstand der Neugier ist. Aber man soll es Bahr hoch anrechnen, daß er diese Neugier mit den saubersten, organisch aus dem Vorwurf erwachsenden Mitteln zu wecken, zu erhalten, zu steigern, zu befriedigen gewußt hat. Wir haben hier den seltenen Fall, daß sich das Publikum nicht zum Gelächter zu zwingen, und daß die Kritik ihm seine Begeisterung nicht zu verekeln braucht; ja, daß sie nicht blos den Erfolg des Theaterstücks, eines funkelnden, espritreichen, anmutigen, gutgelaunten, schlagend witzigen Lustspiels, als berechtigt anerkennen, sondern ein Kunstwerk preisen muß.

Mir scheint das Geheimnis des Bahrschen Kunstwerks darin zu liegen, daß dieser luftige Bau sich auf einem Untergrund von menschlicher Schwere und Schönheit erhebt. Oder, anders ausgedrückt, daß diese Komödie dicht neben einer Tragödie steht, und daß von der Komödie zu der Tragödie Verbindungstüren führen, die zwar offen sind, also eine herbere Luft hereinlassen, aber nicht durchschritten werden. Mit dem Inhalt des Stückes belegt, heißt das soviel, daß Marie Heink und Franz Jura sicherlich ihr Spiel zum Schein treiben und ja schließlich auch zu ihrer angetrauten Hälfte zurückkehren, daß sie aber beide während des Spiels inne werden, wie gut sie zu einander passen würden, und wie schlecht sie im Grunde gepaart sind. Da ist es nun wundervoll, mit welcher Unsentimentalität Bahr diese beiden Wahlverwandten, die sich für die Dauer zweier Theaterstunden gefunden haben, wieder von einander trennt, und mit welcher lachenden Weisheit er die Unvollkommenheit des menschlichen Daseins für solche Grausamkeit verantwortlich macht. Diese Marie Heink ist von Candidas Geschlecht, und wenn Franz Jura, statt von der Bahrschen Rasse

der vegetativen, lebenssichern, intelligenten Pantheisten zu sein, so jung, so töricht und so genial wäre wie Eugen Marchbanks, dann hätten wir die gleiche Konstellation wie bei Shaw. Aber in jedem Falle würde Marie resignieren. Sie weiß, daß es jenes bedingungslose Glück, das der Traum ihrer Jugend gewesen sein mag, überhaupt nicht gibt. Diese Erkenntnis erspart ihr neue Enttäuschungen und schafft aus holden, feinen Augenblicken kleine Glücke ohne Bitterkeit. So ist sie eine gefestete Frau geworden, die frei über den Wirrnissen steht und sich mit untrüglichem Herzenstakt überall zurechtfindet. Sie ist aufrichtig gegen sich, hat aber eingesehen, daß alle zärtlichen und zarten Dinge der Verhüllung und der liebevollen Lüge, ach, wie sehr! bedürfen. Sie hat sich in die Enge ihres Pflichtenkreises eingewöhnt, in dem sie ihre innere Kraft und Gesundheit auf den verhätschelten und schwachen Gustav überströmen läßt. Es ist nicht schwer für sie, zu spüren, wie weit Franz Jura ihren eitlen, dummen, ungebildeten, brutalen, egoistischen Genossen in jeder Hinsicht übertrifft. Und dennoch würde sie auch dann nicht schwanken, wenn Jura sie begehrte. Schwester Ellida, die Sehnsucht eines fremden Mannes, spricht zu dem Doktor Wangel: Ich habe keinen andern lieb als dich! Schwester Candida, der Rausch des Dichters Marchbanks, spricht zu dem Pastor Jakob Morell: O Teuerster! Marie, Ergänzung dieses Jura, spricht zu dem Pianisten Gustav: Wunder-, wunderschön ist mein Gefühl für dich! Es sind die innigsten Worte, die ich von dem Theaterdichter Bahr kenne; sie stehen in der dichterischsten Szene, die er je geschrieben hat; und diese ist der Höhepunkt des ersten wirklichen Dramengebildes, das ihm in jahrzehntelangen Bemühungen gelungen ist.

Daß aber dieses Drama der intensivste Theatererfolg eines berliner Spieljahrs geworden ist, das hat Bahr fast ebenso sehr wie sich dem Direktor Otto Brahm zu danken. Brahm hat hier nicht nur ein Stück wahrhaft produktiver Dramaturgenarbeit geleistet, indem er das dickleibige Buch zugunsten seiner Bühnenwirkung und ohne Beschädigung seines literarischen Wertes auf den Umfang eines hurtigen Dreiakters zurückgeführt hat: er hat auch die Eingebung gehabt, als Marie Jura, die ihrem Steckbrief nach eher der Triesch zugekommen wäre — klein, zierlich, mit einem Gesicht, das viel zu gescheit ist, um schön zu sein — die Lehmann ins Spiel zu stellen. Sie ist der Mittelpunkt eines Lustspielensembles, aus dem Fräulein Herterich als Delfine Jura durch Mittelmäßigkeit herausfällt, in dem Herr Gebühr als Franz Jura sich mit einem hellen, jugendlich-freudigen Ton und einer genügenden Portion Witzigkeit behauptet, und in dem Reicher als Gustav Heink

zwar alle Knabenhaftigkeiten, die Weinerlichkeit und den kindischen Trotz des alternden Primo amoroso trifft, aber zu häufig die großartige Verlogenheit dieses Krasinski parodiert, statt sie ganz naiv zu verkörpern. Tatsächlich ist ja nicht er es, sondern die Lehmann, die über der Situation zu stehen hat. Bei ihr ist es umgekehrt, eine Pracht, mit welcher freien Sicherheit sie ihrer Komödie den Anstrich eines natürlich abrollenden Geschehnisses zu geben und zu bewahren weiß. Mit ihr sollte Brahm im nächsten Winter ‚Candida' erneuern, die man vor sechs Jahren nicht begriffen und sanft abgelehnt hat. Es wäre ein letztes Verdienst des Bahrschen ‚Konzerts', wenn es das Verständnis für diese Shawsche Herrlichkeit erleichtern hülfe.

A rebours / von Peter Altenberg

Krankheit ist eine Gabe des Himmels: man erfährt es nämlich plötzlich, wie ungeschickt man in den gesunden Tagen gewirtschaftet habe! Man kommt zur Erkenntnis, daß man ein Narr oder ein Verschwender, Vergeuder war von Lebensenergien in irgendeiner Fasson. Wehe dem, der nie daran gemahnt wird! Das Schicksal hat dann tiefere, geheimnisvollere Torturen mit ihm vor, um ihn hinterrücks dem Untergange entgegenzutreiben. Krankheit jedoch ist das böse Gewissen des Unbewußten in uns. Eine edle, sanftmütige Ermahnerin ist es, Umkehr zu halten auf dem Pfade der Sünde. Wehe, wenn mein Gehirn nicht melancholisch wird an falsch oder überflüssig ausgegebenen zehn Kronen! Wehe, wenn es nicht schon sogleich gemahnt wird an seine schändlichen Ungeschicklichkeiten! Der Weg ist dann gebahnt zum Wechselfälscher oder Selbstmörder! Krankheit ist der Alarmruf an die gesunden Kräfte im Organismus, den heimtückisch heranschleichenden Feind rechtzeitig zu bekämpfen!

Der Gesunde pocht auf seine Gesundheit und übernimmt sich! Der Kranke jedoch wird bescheiden! Der Gesunde ist plötzlich ruiniert, der Kranke wird allmählich gesunden! Gesundheit zu erhalten, Krankheit zu beheben, dazu gehört Weisheit, Weisheit, Weisheit! Aber die Gesundheit weise zu erhalten, dazu wird niemand gemahnt; die Krankheit aber weise zu bannen, dazu gemahnt uns eben das Kranksein! Der Gesunde lebt blind und taub, der Kranke lebt sehend und vernehmend!

Krankheit ist eine Mahnung Gottes, uns, so lange es noch Zeit ist, eines Bessern zu besinnen! Gesundheit jedoch ist die Schadenfreude Satans an unsern Ueberhebungen in jeglicher Beziehung!

Der Gesunde kann plötzlich schwer erkranken, der Kranke kann leicht gesunden! Der Gesunde torkelt dahin, der Kranke geht vorsichtig. Der Gesunde hat keinerlei Achtung vor dem Lebendigsein, der Kranke betet hingegen zu der Stunde ohne Leiden!

Alexander Römpler / von Willi Handl

Er kam an die Burg, als man dort nach einem Ersatz für Carl Meixner suchte. Aber diese unheimlich scharfe, vollwichtige und mühelose Drastik ist seitdem nicht mehr zu haben gewesen (erst Victor Arnold zeigt Züge davon). Es ging, wie es zu gehen pflegt, wenn Unwiederbringliche der Bühne wiedergebracht werden sollen. Die Versuche mißlangen, wiederholten sich, mißlangen wieder, wurden aufgegeben. Und endlich, nachdem Meixner verschmerzt war — wie schnell und sorgfältig werden Erinnerungen von der Bühne abgeräumt! — da ließ sich erkennen, welchen unverhofften Gewinn doch jenes vergebliche Ausprobieren geschafft hatte. Alexander Römpler war dieser Gewinn.

Statt der Schärfe Behaglichkeit, statt der Drastik genügsame Ruhe. So viel Phantastisch-Packendes war für immer hinunter; aber ebensoviel menschlich Erwärmendes war neu erstanden. Der gute Bürger kam herauf, tüchtig, ehrenfest, seiner Würde bewußt, und nahm mit sicherm Anstand inmitten des künstlerischen Adels von damals den Platz, der ihm bereits gebührte. Dies ist das kulturgeschichtliche Moment in der künstlerischen Bedeutung Römplers: daß er den Anspruch des bescheidenen Alltags in diesem Kreis von Außergewöhnlichen und Riesenhaften zum ersten Male und ohne Widerstand und endgültig durchsetzen konnte. Nach ihm hat sich noch mancher mit volkstümlicheren Allüren dort befestigt und vorgeschoben: der respektlos zutrauliche Hanswurst, das spitzig kluge Fräulein, die messerscharfe Madam' und sogar der erbaulich dozierende Schulmeister. Lauter demokratische Gestalten im kaiserlichen Burgtheater; künstlerische Spiegelungen und (oft nur angedeutete) Verkündungen einer neuen Welt und ihres neuen Stils. Aber Römpler war der erste, der solcherart seine demokratische Kontur in die erlauchte Gesamtheit einfügte, und der neue Typus war durch seine ruhige Würde, durch seinen sachgetreuen Ernst sofort und ohne Einspruch beglaubigt. Freilich, diesem Eintreten des festen, derbgliedrigen Bürgers in die feinen Künste war schon eine große und lichte Spur gezogen: Baumeister war längst zur vollen Höhe seines Riesenwuchses emporgediehen und zeigte die Schönheit und Echtheit der guten deutschen Bürgerart in Bildern von gewaltiger Größe. Aber Römplers eigene Bedeutung löst sich auch aus dem Schatten dieses Mächtigen von ähnlicher Natur, sobald man erst diese beiden, die ja nicht frei aneinander gemessen werden dürfen, wieder in das Ganze zurückstellt, dem sie gehören. Da ragt nun freilich Baumeister auf, ein Einziger ohne Gleichnis; auch ohne Anknüpfung an das Treiben des Tags, elementar, eine Urform — die primäre Idee von der Herrlichkeit des deutschen Menschen. Römpler hingegen war nicht, wie jener, ein erfüllendes Erlebnis, sondern eine glückliche Begegnung; zeigte nicht, wie einer ist, der den Saft und die Pracht von

unendlich vielen in sich zu haben scheint, sondern wie der und jener unter den vielen sein kann; von derselben Art, aber verschieden an Stellung, Geist und Ausdruck; er brachte seinen Typus nicht in einer ursprünglich unbekannten und gigantischen Form sozusagen direkt aus der Werkstatt der Natur herüber, sondern er kam mit seinen Künsten und seinem Wissen mitten aus unsrer Gesellschaft, verstand und bildete und gab den Bürger dieser Welt und dieser Tage, der unter seinesgleichen lebt, in Organisationen, die wir kennen. Seine Darstellung betonte mit kundigem Eifer das Soziale, Eingeordnete, zur geläufigen Form Geprägte an uns Heutigen. Darin war er wesentlich modern, im Sinne jener norddeutschen Moderne, die den Willen und die Kraft hatte, soziale Typen durchleuchtet vorzuführen — jener gescheiten preußischen Moderne, die zwischen Auffallend und Bedeutend plötzlich einen so scharfen Strich gezogen hatte, daß eine Zeitlang die technische Einfalt geradezu als Beglaubigung des wahren Künstlers erscheinen konnte.

Das war der berliner Zug in Römplers Methode, und diesen Zug ans wiener Burgtheater zu verpflanzen, war seine zeitgemäße und bedeutende Mission. Daß sie ihm so leicht und so voll gelingen konnte, geschah nur darum, weil seine Bescheidenheit nie mit sich selber flunkerte, nie armselig und leer daherkam, sondern in ihrer zweckmäßigen Bestimmtheit und sachlichen Fülle immer auch etwas Nobles, etwas prunklos Reiches hatte — weil sie gediegen war bis in den Kern. An seinen Figuren erschien wohl der innere Witz oder das soziale Licht, das er ihnen gab, am interessantesten; aber im Gefühl blieb am liebsten und am längsten sein männlich gütiger Ton zurück, der Ton des stillen Ueberwindens und der Weisheit aus dem Herzen. So war seiner ziemlich determinierten Gestaltung immer ein Untergrund von ewig Menschlichem unterbreitet. Und wenn man ihn den besten Chargenspieler der Burg nennt, so kann diese überflüssige Registrierung, die der Bedeutung eines Künstlers mit dem Längenmaß beikommen möchte, doch immer nur bedeuten, daß ihm zumeist Rollen zugewiesen worden sind, die menschlich Schweres, Kräftiges oder Tiefes nur eine geringe Strecke weit durch ein Stück zu tragen haben. Für den richtigen Chargenspieler ist sonst doch nur die Kurzatmigkeit der Phantasie bezeichnend, die besonders auffällige Linie, die witzig erfunden, geschickt angesetzt und je nach Bedarf gegen einen Einfall ganz andrer Art ausgewechselt wird. Bei Römpler, dem Stetigen und Echten, war die Abänderung dem Bleibenden gegenüber unauffällig und beiläufig. Er brachte sich selbst, und möglichst voll, auch in der geringsten Rolle. Und so sieht man ihn, rückschauend, nicht als den hundertfach verwandelten und verstellten Episodisten vor sich, sondern als starken Repräsentanten eines großen, klaren, einheitlichen Typus. Er gehörte zu den Bedeutenden; denn wie bescheiden immer auch seine

Schöpfung einhertrat, sie bedeutete, in eins gefaßt, die Spiegelung eines wichtigen und genau bestimmbaren Teiles der Menschheit, die wir kennen.

So schließen sich die Gestalten seiner Mache zu einer genügend mannigfaltigen, aber nicht eben bunt gesprenkelten Reihe zusammen. Seine heitern und seine bekümmerten Väter, seine gedrückten Lehrer, sorglichen Aerzte, ehrenwerten Handwerker, seine schwatzhaften Trunkenbolde und beschränkten Narren, seine Gauner und Mörder: alle auf demselben Stamm gewachsen, von derselben gründlichen und festen Art, herzhaft von sich überzeugt. Dies Ueberzeugtsein, diese äußere und innere Unverrückbarkeit der Wesen, die er schuf, war zum Teil schon mit dem Erscheinen seiner gedrungenen und rundlichen Gestalt gegeben, die doch nichts schwerfällig Lastendes hatte; es legte sich auch gewichtig in seine kurze, kluge, meisterhaft sichere Geberde. Es trat endlich in seinem Sprechen, das wohlgepflegt, kräftig und von weisester Sparsamkeit war, als ein Ausdruck seelischer Werte herzstärkend hervor. Technik des Vortrags? Vielleicht; aber dem allein hätten sich nur Ohren und Gedanken, nicht auch die Seelen so gern ergeben. Die ersten Quellen so gesunder und erwärmender Aeußerung entspringen tiefer innen; hier geht das Technische wieder auf das unerlernbar Persönliche zurück. Diesen beherrschten und vertieften Ton hat nur die festwurzelnde Ehrlichkeit gegen sich selbst. Dieser Ton zeigt, von wo aus die vielformigen Gebilde Römplers als eine bedeutende Einheit verstanden werden können. Ihr gemeinsamer fester Grund war: Charakter. Und was dieses viel mißbrauchte Wort hier zu bedeuten hat, dürfte ja klar sein: unzweideutige Stellung des Individuums zu seiner Welt, gleichmäßig verläßliche Arbeit der innern Kräfte, vom überschauenden Geist geleitet, dem freilich das Herz vorher eingegeben hat, daß erkennen und anerkennen schon fast dasselbe sei, ja daß dieses erst zu jenem führe. So erklärt sich der tiefe Zusammenhang von festem Auftreten und bescheidener Art, von milder Güte und starker Undurchdringlichkeit. So erklärt es sich, daß dieser stille deutsche Mensch und fein lächelnde Humorist, der künstlerische Gestalter des guten, ehrlichen Miller, der gemütlichen Väter und Bankiers, der trostreichen Aerzte und Priester — daß dieser Gütige und Gerechte doch als shakespearischer Mörder so fürchterlich sein konnte. Da nahm er eben die Beständigkeit und Undurchdringlichkeit des Charakters, auf der all seine Kunst gegründet war, auf die entgegengesetzte Seite hinüber. Und der stille, ernste Mut des also vom Beruf erfüllten Mörders, diese umgewendete Tüchtigkeit und Tugend eines Bürgers aus der Welt der Verbrechen war dem Gefühl schauerlicher als die Grotesken, die mit dem Entsetzen Scherz treiben.

So konnte die innere Festigkeit dieses allzeit Verläßlichen sich vom Ausdruck nachgiebiger Güte bis an das Grenzgebiet eines düstern

Heroismus, der freilich ohne Pathos war, weiterentwickeln. Dem bewußt bürgerlichen und mit Nachdruck bescheidenen Wesen dieses Künstlers war auch die Tapferkeit der Helden und der innere Reichtum der großen Leidenschaftlichen eingepflanzt. Aber der kluge, redliche und gründliche Kenner seines Berufes ließ sich niemals von irgend einem unsachlichen Gefühl über die Sicherheiten, die ihm seine Mittel gaben, wegreißen. Sein Künstlertum schritt langsam und mit Bedacht die Grade der Entwicklung weiter; aber wo es hinkam, da stand es fest und konnte nicht erschüttert oder angezweifelt werden. Der heroische Zug in ihm hätte wohl noch bis zum Verrina, die Schönheit seiner gütigen Duldung bis zum Pastor Manders oder Doktor Wangel fortgedeihen können. Das ist nun aus. Aber ein herrliches Dokument seines hohen, hellen und geraden Sinnes ist da und bleibt gegenwärtig: Frau Hedwig Bleibtreu, in der Klarheit des Gedankens und in der Redlichkeit des künstlerischen Schaffens seine Schülerin und nahe Verwandte, aber durch erlesene Mittel begabt, alles vorbildlich Stolze und Heldische, was Römplers Künstlernatur hinter ihren derbern Aeußerlichkeiten verborgen haben mochte, in strahlender Größe vor aller Augen zu entfalten.

Meiningen / von Hugo Dinger

Meiningen! Ein klarer Dezembertag. Die frische herbe Rhönluft weht uns wieder entgegen, und der Schein der Wintersonne blinkt fröhlich über das Tal hin. Von allen Häusern flattern die Fahnen und Flaggen, und als die Dämmerung hereinbricht, leuchten von Fenster zu Fenster Reihen von Lämpchen auf. Meiningen hat illuminiert, Meiningen, die kleine liebe Residenz hoher Kunst, hat wieder einmal einen Fest- und Freudentag! In buntem Gewimmel drängt es sich auf den Straßen, gruppenweise wallen die fremden Gäste in Zylindern und Pelzen dem Schlosse zu, aus den Kragen lugt und blitzt es von Ordensbändern und Kreuzen — freudige, feierliche Stimmung überall.

Seit der silbernen Hochzeit des Herzogs hat Meiningen keinen solchen Tag gesehen. Damals waren sie alle wieder an der Stätte ihres einstigen großen Wirkens zusammengeströmt, die alten ‚Meininger', die unter diesem Fürsten die neue deutsche Kunst des Schauspiels mit begründet und von hier aus das Werk der Reformation siegreich von Ort zu Ort getragen, die getreue Schar der künstlerischen Mithelfer, Freunde und Schüler des Jubelpaares.

Und heute hat sichs gefügt, daß sie noch einmal kamen. So bitter uns die Kunde geklungen hatte: „Meiningens Hoftheater ist ein Raub

der Flammen geworden!" — so fröhlich waren wir heute gestimmt. Denn das Schicksal hat schließlich alles wieder gut gemacht. Danken wir doch jenem Unglückstage das Fest der Weihe eines neuen Heims für die meininger Kunst, einen neuen großen Meininger-Tag!

In achtzehn Monaten ist über der Asche des alten lieben Hauses, verjüngt und verschönt, der Neubau erwachsen. Kaum daß die Gluten der Brandruine verglommen, war die rüstige Tatkraft des Herzogs auch schon am Werke. Kein Preisausschreiben, keine Berufung auswärtiger Architekten. Und auch keine Annahme finanzieller Beihilfe von Stadt oder Land: „Ich will nicht die Steuerkräfte meiner Untertanen für das Theater in Anspruch nehmen." Aus eigenen Mitteln hat der Herzog den Neubau bestritten, nach seinen eigenen Plänen und Entwürfen ist er errichtet, in Gemeinschaft mit dem meininger Hofzimmermeister Behlert, einem geschmackvollen, tüchtigen Baumeister.

Und in ruhiger, edler Größe spricht die Architektur vom künstlerischen Geiste ihres Bauherrn. Herzog Georgs Neigung ist von Anfang an auf das Wertvolle, Gediegene und Bleibende in der Kunst gerichtet gewesen. Daher seine Vorliebe für alle Klassiker, daher die Erneuerung Schillers, Shakespeares, Molières auf seiner Bühne, die Beethoven-Konzerte seiner Hofkapelle, der er, gleich seinem Schauspiel-Ensemble, einen Weltruf verschaffte. Der griechische Tempelstil ist nicht modern. Aber er ist unvergänglich. Ueberall da, wo feierliche Erhabenheit, edle, schlichte Größe uns laden, locken und stimmen soll, spricht er über alle Zeiten und Stile hinweg eine ewig lebendige, ernste Sprache.

In klassischer Hoheit und Einfachheit zeigt sich uns das Antlitz des neuen Schauspielhauses. Ein Portikus von sechs schlanken, feinen korinthischen Säulen mit Architrav und Giebeldreieck bildet die Fassade. Rechts und links gliedern sich bescheidener gehaltene Seitenflügel an, auf der Vorderseite mit Reliefdarstellungen geschmückt. Der ganze Bau macht im Gegensatz zu so mancher modernen Theaterarchitektur einen durchaus geschlossenen, einheitlichen Eindruck. Selbst der Schnürbodenaufbau ragt nicht, wie sonst so häufig, unschön über die Dächer empor, alles Kastenhafte ist vermieden, er erscheint vielmehr wie ein auch in aesthetischer Hinsicht notwendiges, organisches Bauglied. Feine, vornehme Harmonie überall, im einzelnen wie im ganzen.

Im Innern herrscht durchaus die moderne Raumkunst, aber auch hier edle Gediegenheit. Im Vestibül fällt uns das Reliefbild Chronegks auf, ein Zeichen der Pietät seines fürstlichen Herrn, und eine prächtige Büste von Otto Ludwig, dem meininger Landeskinde. Droben im Foyer, der zugleich als Musiksaal dient, stehen die Marmorbüsten von Klassikern des Dramas und der Tonkunst, Stiftungen von meininger Theaterfreunden. Wohltuend fällt hier das Fehlen zweifelhafter mo-

derner Allegorienmalerei auf. In dem Vorgemache zur großen Hofloge aber hängen die wohlgetroffenen Porträts des Herzogs und der Freifrau von Heldburg, gemalt vom Prinzen Ernst von Meiningen, von dessen Hand ja auch ein ganz vortreffliches Bild in der neuen Thüringischen Landesuniversität stammt. Der Zuschauerraum, licht und freudig in weiß, blau und gold gestimmt, ist als ausgeprägtes Rangtheater gestaltet: Proszeniumslogen zu beiden Seiten und zwei weitausladende Ränge, über denen sich in der Tiefe noch ein dritter erhebt. Man hat offenbar den Fehler vermeiden wollen, der sich bei der weimarischen Kombination von Rang- und Amphitheater schließlich herausgestellt hat: daß die Ränge, namentlich der erste, zu hoch zu liegen kamen und zu weit entfernt sind. Trotzdem ist das Parkett stufenförmig angelegt und gewährt von jedem Platze aus bequem ein volles Bühnenbild. Ein von Fitger gemalter Vorhang schließt das Bühnenhaus ab.

Es versteht sich von selbst, daß die innere Einrichtung, Garderoben, Requisitenräume, die große Bühne, der sich eine ebenso umfangreiche Hinterbühne anschließt, allen Anforderungen und Erfahrungen der Gegenwart entsprechen. Im Konversationszimmer freute ich mich, die alten Bilder und Erinnerungszeichen wieder zu begrüßen, die noch im letzten Moment aus dem brennenden Hause gerettet werden konnten. Die maschinelle Ausrüstung ist von der münchner Aktiengesellschaft geliefert; eine Drehbühne, die vielleicht gerade für Meiningen von Nutzen gewesen wäre, ist wahrscheinlich in Rücksicht auf die Kosten weggeblieben.

Punkt sieben Uhr begann die Festvorstellung. Aller höfischer Prunk war möglichst vermieden. Zur Aufführung gelangten: ‚Wallensteins Lager' und ‚Die Piccolomini' bis zur großen Bankettszene. Als im Jahre 1891 die Meininger ihre Gastspielreisen aufgaben, ging der Fundus zur Wallenstein-Trilogie zum größten Teile an fremde Bühnen über. Das Wenige, was zurückgeblieben war, wurde ein Raub der Flammen. Es war ein sinnvoller Gedanke, das neue Theater mit einer Wiederauferstehung der alten, ruhmreichen ‚Wallenstein'-Einrichtung zu weihen. Hofrat Richard, eines der ältesten Mitglieder und langjähriger Leiter der meininger Bühne, hat die pietätvolle, mühsame Arbeit übernommen, an der Hand der Regiebücher, Zeichnungen und Pläne des Herzogs in minutiöser Genauigkeit die alte Inszenierung wieder neu herzustellen; Max Grube führte in wochenlanger Probenarbeit die Regie. Und dieses Wiederaufleben war von imposanter Wirkung! Noch einmal kam uns die Kunst des Herzogs in ihrer Größe vor Augen. In dieser Kunst wirkt, nach dem Prinzip ihres Schöpfers, das Ganze. Und so war es denn auch an diesem Abende. Aber ich will trotzdem anführen, daß Alex Otto durch die neue Auffassung eines energischer und temperamentvoll gedachten

Wallenstein und ein wundervolles Organ überraschte, daß Amanda Lindner die Gräfin Terzky spielte, und daß von der gegenwärtigen meininger Schar Adolf Link als Kapuziner und Otto Oßmarr als Buttler herausragende Leistungen boten.

Alles in allem: ein großer, erlebnisreicher Tag! Groß an Erinnerungen, Eindrücken und Wünschen. Möge das neue, schöne Heim auch fernerhin ein hütender Hort des Juwels deutscher Kunst sein, das fürstliche Geisteserbe pflegen und mehren — wie einst, so auch in Zukunft zum Heil der nationalen Bühne.

Der neue Geldmann / von Caligula

Ein berliner Direktionsbureau. Der Direktor, der Bureauchef, der Regisseur, der Dichter.

Dichter: Meine Herren, wenn ich Sie hier zusammengerufen habe, so geschah es, um vitalste Interessen zu verfechten . . . . .

Direktor: Pardon — haben Sie etwa die Absicht, die noch rückständigen Tantiemen Ihres letzten Stückes zu reklamieren?

Dichter: Ich dachte im Grunde nicht an die alten Tantiemen und das alte Stück — sondern an meine neue Arbeit, die Sie mit so eifriger Hingabe probieren, Herr Regisseur, und auf deren Ergebnis Sie, meine Herren, die größten Hoffnungen setzen.

Dramaturg: Was sind Hoffnungen, was sind Entwürfe!

Bureauchef: Es gibt heute nur noch zwei Gattungen von Stücken, liebster Dichter: solche, die nischt machen — und solche, die jarnischt machen. Nu wollen wir abwarten, zu welcher Kategorie Ihr geschätztes Opus gehört.

Dichter (gekränkt): Oh, bitte, spotten Sie nur. Ich hätte schon eine Idee, die meinem neuen Stücke und Ihnen den Erfolg sichern könnte. Freilich ist es eine kühne Idee, die ich Ihnen nur zögernd unterbreite. Zögernd — und unter dem Siegel der — (der Direktor rückt unruhig auf dem Sessel)

Dramaturg (leise zum Dichter): Lassen Sie die Fremdwörter. Der Direktor wird nervös. Sie wissen doch, daß man ihm nicht mal mehr Siegellack auf den Schreibtisch legen darf . . .

Dichter (zitternd): Aber es liegt mir ja natürlich ganz fern . . . Ich wollte ja im Gegenteil . . . . Sie haben doch sicherlich von Edmond Rostands neuem Stück gehört, von ‚Chantecler'?

Dramaturg: Sie, Dichter, ist das nicht der Hahn, der nach keinem Ihrer Stücke kräht?

Dichter (fortfahrend): Also, das Theater Porte Saint Martin, das den neuen Rostand aufführt, schließt seine Pforten fünfundzwanzig Tage lang, um das Werk gründlich vorbereiten zu können. Nun, eine so ausgedehnte Probenzeit könnte mein neues Stück gut brauchen. Langer Rede kurzer Sinn: schließen Sie auch fünfundzwanzig Tage . . !

Bureauchef: Wir werden vielleicht bald noch länger schließen. Aber bis dahin ....

Dichter: So lassen Sie mich doch ausreden. Geld, um Ihnen die Unkosten der Pause zu vergüten, hab' ich selber natürlich keins mehr.

Dramaturg: Da Sie seit zwei Jahren unser Hausdichter sind, wäre das Gegenteil ein Wunder ......

Dichter: Aber mein Papa ...

Direktor: Papa? Ich bekomme Halluzinationen ... Ich sehe bezahlte Quittungen ...

Dramaturg: Papa ... O höret auf, den bunten Lebens-Teppich vor mir auszubreiten!

Bureauchef: Reden Sie jetzt nicht von Ruben ... Weiter!

Dichter: Also Papa will Ihnen hundert Mark für den Abend vergüten, wenn Sie sich verpflichten, das Theater auf fünfundzwanzig Tage zu schließen und diese Zeit nur der Vorbereitung meines neuen Stückes zu widmen.

Direktor (ihm zu Füßen sinkend): Wohltäter!

Dramaturg (desgleichen): Gott!

Bureauchef (auf dem Gipfel der Ekstase): Bankier!

Direktor: Sie, Dichter, das Stück wird vorbereitet werden — sowas war noch gar nicht da!

Regisseur: Mindestens vier Wochen lang ...

Direktor: Kretin! In vier Wochen bin ich gerade mit der Arrangierprobe fertig.

Dramaturg (leise zum Dichter): Seien Sie still, sonst macht er das Theater überhaupt nicht mehr auf.

Direktionsdiener (kommt mit verfänglichem Augenzwinkern): Es ist Besuch da, Herr Bureauchef.

Bureauchef: Ich weiß. Natürlich fruchtlos! Oder warten Sie mal, Müller. (Zum Dichter): Sie, Dichter, wie ich Ihren guten, alten Papa kenne, hat er Ihnen gleich 'ne kleine Anzahlung mitgegeben. Wollen Sie mir die nicht anvertrauen? Es ist da gerade 'ne Amtsperson ......

Direktor (tritt zwischen den Bureauchef und den zum Portemonnaie greifenden Dichter. Zum Bureauchef): Schmeißen Sie doch blos nicht das Geld auf die Straße. (Zum Dichter) Jener muß preußische Beamte glücklich machen! Geben Sie die Anzahlung lieber mir!

Dichter (etwas verlegen, steckt dem Direktor eine Münze in die Hand): Mehr habe ich leider nicht bei mir.

Direktor: Famos, zwanzig Mark! Müller, sofort ein Auto. Ich bringe selbst den Zeitungen die Nachricht, daß mein Theater trotz glänzendem Geschäftsgang vorläufig geschlossen bleibt, da wir unsre nächste Novität mit gebührender Sorgfalt vorbereiten wollen. Und Sie, Schmidt (zum Bureauchef), sagen Sie dem aufdringlichen Kerl, dem Gerichtsvollzieher, er soll keine Sorge haben. Es wird alles erledigt werden — (hält das Zwanzigmarkstück hoch) — wir haben soeben einen neuen Geldmann gefunden!

Rundschau

Wiener Premieren

Armer Maran! Man spielte nämlich im Lustspieltheater: ‚Sein tausendstes Flagranti‘, Schwank in drei Akten von zwei Franzosen. Das ist ein sogenanntes tolles Stück. Mit Wirbel. Mit szenischen Tricks. Wo scheinbar Türen sind, dort sind keine Türen, und wo scheinbar keine Türen sind, dort sind Türen. Wenn man auf einen Knopf drückt, weichen die Wände voneinander, wenn man auf einen andern Knopf drückt, schieben sie sich wieder zusammen. Das ist zwar nicht lustig, muß aber klappen. Und so sitzt man einen ganzen Akt in beständiger Nervosität und Unruhe, daß es nicht klappen könnte. Man spürt die fieberhaften Spannungen hinter der Szene. Man zittert um das Schicksal des Inspizienten. Einmal fiel der Vorhang zu früh. Das Parkett erbleichte. Aber eigentlich fiel er dreimal zu spät. Armer Maran! Er hielt sich großartig in diesem Gemenge alberner, verzweifelt-spaßhafter, lärmender Dinge, in diesem Ensemble, das unter der Humorverpflichtung erbarmungswürdig keuchte und ächzte. Er tat das seine, heroisch, mitten im Wirbelsturm, umbrandet von szenischen Tricks. Er spielte, witzig in jedem Augenzwinkern, einen grotesken Kleinbürger, und es war eine Satire auf alles Pathos, auf Ehre, Leidenschaft, Liebe, Temperament. Er spielte den hilflos-schäbigen, zaghaften Aufruhr einer verkümmerten, schlottrichten Mannesseele. Man erriet ein Geheimnis seiner Karikiertechnik: äußerste Verkürzung aller Willenslinien (in der Zeichnung einer Figur) bei äußerster Vergrößerung aller Instinktlinien! Ein zweites: er macht aus geistigen und seelischen Vorgängen gewissermaßen vegetative Angelegenheiten: wenn er ‚Liebe‘ spielt, hat er eine Mimik, ähnlich der, mit der man komisch ‚Hunger‘ meint; für Zorn, Leidenschaft, Seligkeit finden seine Gesten und Mienen kleine, lächerliche Ausdrucksmittel, die der Zeichensprache des Verdauungsgefühls entlehnt scheinen; wenn seine Bosheit, sein Witz triumphieren, strahlt Marans Antlitz vom bescheidenen Glück einer sanft gelungenen leiblichen Erleichterung. Ein Gesetz der Maranschen Kunst ist auch dieses: er spielt zur drolligen Ent-Artung immer die Artung seiner Figuren mit. Er spielt eigentlich nicht die Feigheit oder die Dummheit eines Menschen, sondern vielmehr dessen Tapferkeit, dessen Klugheit: aber eine ganz welke, verschrumpfte, rudimentäre Tapferkeit, eine verrunzelte, verkümmerte, reduzierte Klugheit. Dies gibt seinen Figuren bei aller Verzerrung Plastik, seiner Komik ihre innersten wirkungsvollen Kontraste. Armer Maran! Was für Stücke, was für Partner! Man mußte sie bemitleiden, diese gehetzte Schar, die freudlos, atem-

los, mit Bein und Zunge über die Bühne stolperte. Fastnachtsstimmung auf der Szene und im Zuschauerraum? Nein. Sondern hier wie dort: Zum Frohsinn Verdammte.

*

Die Neue Wiener Bühne brachte: ‚Der Feldherrnhügel oder Die Sehnsucht nach dem Zylinder', eine Schnurre in drei Akten von Roda Roda und Karl Rößler. Ein lustiger Militärschwank, aber nicht einer von der gewöhnlichen Gattung, mit unwiderstehlichen Leutnants und knurriggutherzigen Kommandanten und reichem Verlobungssegen. Sondern freche und ulkige Komödie, mit innen postierter Witzigkeit, die das Militär also nicht aus der Zivil-, sondern aus der Militärperspektive betrachtet. Das gibt Einblicke, Intimitäten, Respektlosigkeiten, für die das Publikum allerorten kindisch dankbar ist. Ganz besonders aber in Wien, wo die soldatische Welt einer Art boshafter Schwärmerei, einer spottsüchtigen Sympathie begegnet. Das ist ja überhaupt ein Wesentliches des österreichischen Witzes, diese kritische Verliebtheit, die ihr Objekt küssen möchte, weil es so herrlich viel Anlaß zum Aerger gibt. So wird das Militär in der neuen dramatischen ‚Schnurre' behandelt: bissig und doch nicht ohne Zärtlichkeit. Eine ganze Menge soldatischer Figuren marschieren auf. Jede drückt es auf andre Weise aus, wie man sich dem militärischen Zwang einfügt, wie man gegen ihn revoltiert, wie man ihn überlegen zum Narren hält. Das zweite gelingt am hübschesten einer österreichischen Durchlaucht; sie ist keineswegs als Serenissimus gedacht, sondern als das Gegenteil eines Wichtignehmers, kein Genie, aber auch kein Dummkopf, ein bischen Durchschauer sogar, ein gemütlicher Repräsentant, der nicht gesonnen ist, seine breite, bequeme, genußfrohe, lächelnde Menschlichkeit irgendeinem Hoheits-Ideal zum Opfer zu bringen. Herr Charlé spielt diese Figur vortrefflich, leicht, launig, mit Manieren von freundlich gelockerter Etikette. Zum Kontrast ist auch eine preußische Hoheit da, ein jugendlicher Fachmann des Soldatenspiels, ganz Ernst, ganz Beruf, ganz Würde. Es gibt in dieser Militärkomödie sehr viele gute Späße. Manche sind zwar von gestern, aber dafür sind auch einige von vorgestern. Man lachte herzlich, die Autoren Rößler und Roda Roda (der ein leibhaftiger Mensch ist und nicht, wie viele behaupteten, eine durch häufiges Vorkommen und Gutartigkeit ausgezeichnete Infektion periodischer Druckschriften) dankten ebenso. Auch Herr Steinert konnte erscheinen und für sein ausgezeichnet diszipliniertes tüchtiges Ensemble ein frohgemutes Bucker! machen. Alfred Polgar

Der Inquisitor Kardinal

Verlaßt uns! Ein Greis von neunzig Jahren, blind und wankend, gestützt von zwei Dominikanern, tritt dem König entgegen. Es ist der personifizierte Dogmenglaube; der ist auch blind und sieht nichts außer sich und geht auf Stelzen und auf Stützen. Unter der Last seiner Jahre droht er zusammenzubrechen; aber seine Kreaturen stützen ihn und halten ihn noch immer mit Mühe und Not aufrecht. Er müßte eigentlich längst unter der Erde sein,

dieses Ueberbleibsel aus einer Generation, auf die schon zwei andre gefolgt sind. Aber da macht er seinen zittrigen Mund auf, und seine Worte werden zu verwundenden Dolchen, unter deren Spitzen sich der König bebend erschauern fühlt. Scharf treffen die Sätze das Herz des grausamen Philipp und foltern ihn, weil er Mensch sein wollte. „Wozu Menschen?" ist die Frage, die der Inquisitor Kardinal einmal ausspricht, die aber aus jedem zweiten seiner Worte heraus klingt, wie aus einem Marsch die dumpfen Töne der großen Trommel, schwer und eindringlich, daß man schließlich nichts andres zu hören glaubt als immer nur: „Wozu Menschen?" Der blinde Wackelgreis sieht sich um ein Opfer betrogen, das er in jahrelanger Arbeit sich zubereitet hat, das ihm „die Notdurft, dieses Zeitenlaufes Gott, geschenkt". Nun sieht er die Arbeit vieler Jahre hingestreckt, sieht sich bestohlen um den großen Triumph, den er so lange vorbereitet. Und da kommt Erregung in die kalte, tonlose Stimme, die, wie aus einem Grabe rufend, anklagen konnte, daß einem die Haut schauderte. Da kommt Leben hinein, und mit stolz zurückgeworfenem Haupt — immer von den beiden Dominikanern gestützt — steht der blinde Mann des Glaubens vor dem König, vor dem blutigen Diener seiner Religion. Und Philipp, in dessen Reich die Sonne niemals untergeht, dieser Philipp läßt sich ausschelten wie ein Knabe. Er liegt, an Händen und Füßen gefesselt, in der Gewalt dieses Mannes, der seinen Glauben bedeutet und seine Seele mit eisernen Klammern umschließt, von denen loszukommen er nicht einmal den Versuch zu machen wagt. Es fällt ihm ja gar nicht ein. Der Glaube mit seinen Dogmen wurzelt so tief in seinem Innern, und der Inquisitor Kardinal hat ihn so sicher in seinen knochigen Fäusten, daß es für ihn nichts andres gibt, als Gehorsam, Gehorsam diesem einen und allem gegenüber, was seinen Glauben bedeutet. Und klar wie der Tag wird mit einem Mal all das, was er getan hat im Laufe seines Lebens. Hinter jeder seiner Tat stand der Inquisitor Kardinal und diktierte sie mit seiner ehernen Stimme, redete so lange auf ihn ein, bis er mürbe ward und es für ihn nichts andres mehr gab als Gehorsam und immer wieder Gehorsam. Denn seine ganze Blutgier hat ihren Ursprung in einer ganz gemeinen Feigheit diesem blinden Greise gegenüber, der ihn modelt und formt als sein gutes, brauchbares Werkzeug.

Einmal nur, vielleicht das einzige Mal in seinem Leben, wagt er es, sich der Sprache dieses Menschen zu widersetzen. Aber da hat er seiner Feigheit schon Vorschub geleistet; da hat er ihm gleich nach dem Einwand das Opfer bereit und fühlt sich infolgedessen als Mann, der seinem Glauben treue und gute Dienste geleistet hat. Seinen eigenen Sohn will er opfern und wünscht weiter nichts als Absolution. Und die erteilt ihm der würdige alte Herr; denn „vor dem Glauben gilt keine Stimme der Natur". Und Philipp ist wieder versöhnt mit dem Inquisitor Kardinal und kann ruhig weiter morden und wird sich weiter ducken, wenn der Alte befiehlt.

Die kleine Szene wirft ein so grelles und klares Licht auf Phi-

lipp und sein ganzes ‚Wirken‘, daß man die paar Minuten nicht scheuen und sie in den Abend einschalten sollte, selbst auf die Gefahr hin, eine andre Szene verkürzen oder weglassen oder aber den verschiedenen Stunden des Spielabends noch einige Minuten beifügen zu müssen. Paul Altheer

Aus München

Von der Neueinstudierung des ‚Wilhelm Tell‘ im Hoftheater braucht nicht gesprochen zu werden; auch nicht von der Aufführung der aristophanischen ‚Frösche‘ durch den Neuen Verein, in der ein von allen Grazien verlassenes Ensemble das attisch amöne Spiel zu einem Ruedererschen Bierulk zu vergröbern sich mühte. Die Neueinstudierung des ‚Julius Cäsar‘, die das Hofschauspiel bot, ist ein interessantes Beispiel für die Mischung von deklamatorisch-repräsentativen und psychologisch-naturalistischen Stilelementen, die unser Hoftheater jetzt darstellt, und mag als solches Exemplum bei späterer Gelegenheit in weiterm Zusammenhang analysiert werden.

Bleibt noch über zwei Abende des Schauspielhauses zu berichten. Zur Schillerfeier spielte man hier ‚Kabale und Liebe‘. Die Aufführung war mit größter Sorgfalt bereitet und jede Möglichkeit dieser Bühne klug ausgenutzt; aber da man sich darauf kaprizierte, etwas Neues, noch nie Dagewesenes zu bringen, verfiel man auf die unglückliche Idee, die Schauspieler in Kostüme zu stecken nach den Stichen, die Chodowiecki der ersten Ausgabe des Dramas beigegeben. Diese Stiche aber aus dem Königlich Großbritannischen Genealogischen Kalender auf das Jahr 1786 zählen zum Schwächsten, was der übrigens gewiß allzu hoch eingeschätzte Kupferstecher geschaffen; jedenfalls behinderten die Kostüme die Darsteller, und besonders Luise sah recht fatal aus. Auch die Nuance, den Präsidenten nicht wie gemeinhin als weltmännischen Intriganten, sondern als brutalen Emporkömmling aufzufassen, erwies sich als störend.

Schnitzlers ‚Liebelei‘ aber wurde wieder ganz lebendig, obgleich sie nur auf zwei Leistungen stand, von denen die eine sicherlich falsch war. Ich meine die Christine der Fritzi Schaffer. Die hatte etwas Schwerblütige, Frühlingsopferhaftes, Madonnenhaftes von Anfang an. Wenn nun aber Schnitzlers liebes, graziles und trauriges Schauspiel eine ‚Idee‘ hat, dann kann sie nur darauf zielen, wie seltsam Triviales und Tragisches nebeneinanderläuft, wie tief zweideutig belanglose Dinge und solche, die an unser Letztes, Menschlichstes rühren, auseinander sich winden, ineinander sich weben. Die Christine der Schaffer nun umwitterte ein Hauch von Tragik, ein schweres, schmerzhaftes Ahnen von Anbeginn, und dadurch ward dem Spiel die schöne und wissende Resignation geraubt, die ihm sicherlich innewohnt. Wie freilich die Spielerin ihre Auffassung durchführte, das machte diesen Mangel reichlich wett. Alle billige Sentimentalität war vermieden; und einen kleinen Rest Theater vergaß man gern über dem Erfühlten, das die Schaffer in Ton und Miene zu geben hatte. Und was dann außerdem dieser Vorstellung ihre Note verlieh, das war Waldaus Theodor, der Eleganz, Diskretion und Kunstverstand so gut wie der Autor zu mischen wußte.

Lion Feuchtwanger

MISSING PAGE

MISSING PAGE

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 2
13. Januar 1910

Altes von Neuen / von Julius Bab (Schluß)

Carl Sternheim hat — wenn anders es ihm ernst damit sein sollte, zu Eigenem und Echtem zu kommen — weitern Weg zu durchmessen als Kyser. In seinem ‚Don Juan‘, der (ein wahrhaft monumentaler Drugulin-Druck) im Insel-Verlag erschien, ist nicht nur die buchdruckerische Erscheinung von äußerlich prätentiöser Art. Mit einer sehr anspruchsvollen Geste sind hier im ‚Faust‘-Stil Vers- und Prosaszenen locker und absichtlich untheatralisch hingeschüttet, als der Tragödie erster und zweiter Teil. Das Schicksal des historischen Don Juan d'Austria und die Don-Juan-Tradition sind zu einem großen Mythos versponnen, der vermutlich die tiefsten Tiefen eines göttlich selbstherrlichen Individuums offenbaren soll. Aber zur Füllung des mächtigen Rahmens braucht Sternheim ganz überwiegend fremdes Gut. Man schreitet durch diese riesigen zweihundert Seiten wie durch eine Galerie schöner Stile aller Zeiten und Völker. Mit viel Kenntnis, einigem Geschmack und wenig Kraft wird der Sprachstil von Shakespeare, Lenz und Goethe, Kleist, Hebbel und Hofmannsthal ganz nach Bedarf reproduziert, und auch Brentano, Byron, Baudelaire, George bleiben nicht unbesteuert. Fast überall scheint mehr die Gebärde als das Gefühl groß, der Schein vor dem Wesen wichtig. All diese Rhythmen sind nicht von innerster Notwendigkeit neugeboren, deshalb erklingt ihre innere Musik nur matt und lustlos, und zuweilen schrillt platt Prosaisches heraus. Aber gegen das Ende zu finden sich einige Szenenkompositionen, die einen veranlassen können, in diesem Buche doch mehr zu sehen als eine sehr fleißige und sehr eitle Arbeitsleistung. Insonderheit ist da eine dunkle Messe, in der Juan mit seinem metaphysischen Ich Zwiegespräche hält, von ihm überwältigt und geweiht, zu göttlichem Wahnsinn geweiht wird. In dieser dunkeln Szene und mancher weitern Wendung des Spiels klingt etwas an — das, wenn nicht ehrliches Erleben, allerhöchstes Raffinement sein muß und somit in jedem Falle Beachtung verdient. Ist dieser Sternheim kein Kunst-

snob, der aus hundert guten Büchern zu eitlem Spiel sich ein bedeutungsvoll sein wollendes neues baut, ist er ein lebender, leidender, genießender, wollender Mensch, der sich ehrlich, ernst und eigen in Worten auswirken muß, so hat er sehr viel zu verlernen, bis er einmal für eigene Sache uns eigene Worte sagen kann.

*

Don Juan und kein Ende!

Otto Anthes schreibt ‚Don Juans letztes Abenteuer‘ (bei Egon Fleischel & Co.) als ein Kostümstück, in venetianischer Barockatmosphäre, als ein kräftiges Theaterstück mit literarischen Anklängen. Don Juan, der Schnitzlers einsamen Weg betritt und, dem Schrecken ohne Ende ein Ende mit Schrecken vorziehend, sich mit seiner letzten Liebe selbst zugrunderichtet. Cornelias Liebe kann ihm nicht gehören, nur ihre Sinne kann er verführen — er aber liebt sie und bereitet sich, indem er sie verführt und vernichtet, selbst ein tödliches Gift. Ein etwas theatralischer Abgang — der einen Stich ins Schwächlich-Sentimentale bekommt, da die geliebte Cornelia gar nicht zugrundegeht, sondern nach des sterbenden Don Juan so edler Anweisung mit ihrem eigentlich geliebten Francesco wohl noch glücklich werden wird. Trotz dieser konzilianten Schwäche bleibt dem Theaterstück ein gewisser dichterischer Anstand gewahrt; es gibt hübsche Einzelheiten, starke Wendungen. Der Stil bemüht sich, sein neuromantisches Epigonentum durch streng durchgehaltene knappe Prosa ehrlich zu machen; aber für die so anständig aufgegebene Versmusik durch einen innerlichen Prosarhythmus Ersatz zu schaffen, dazu reicht der innere Schwung nicht immer aus. Und dann kommt das stillos Platte, Papierne, das Salonliterarische im Barockkostüm.

*

Thaddaeus Rittner schreibt Don Juans letzes Abenteuer im modernen Kostüm: ‚Unterwegs‘ (auch bei Fleischel & Co.). Der ewige Don Juan ist unterwegs — bei seiner immer neuen Fleischwerdung — im Körper eines Barons zur Welt gekommen und er beendet dies Erdenwallen auf eine viel apartere Art als in seiner venetianischen Erscheinung. Er verführt Susanne, die Frau seines Sekretärs, der nicht Leporello, sondern Figaro ist, und mehr als Figaro: der Freund, der einzige Mann, der zuverlässige, starke, seelische Stützpunkt im Leben dieses Don Juan. Da seine dämonische Lebenskunst auch vor der Frau dieses Mannes nicht halt macht, und da er den Zuspruch dieses Freundes auch nicht entbehren kann, erzählt er seine Abenteuer selbst dem getreuen Sekretär, und der Getreue — der Leporello, der Figaro, der Freund — er ersticht ihn. Don Juan aber ist unsterblich und noch aus totem Leib küßt seine Seele Figaros Susanne. Rittner arbeitet stark mit literarischen Anklängen, aber er braucht sie als Stoffliches, braucht sie im Was, nicht im Wie seines Werkes, und

es ist gerade das Stilistisch-Interessante, wie er durch die scheinbar ganz gegenwartsrealistische Handlung die größere, sinnbildliche Tradition hindurchleuchten läßt, wie in ekstatischem Aufleuchten dieser Baron zum ‚Don Juan‘ wird, und die Szene dem Blos-Wirklichen sich entrückt. Zum ersten Mal, seitdem die Generation Halbe-Hirschfeld-Dreyer zusammenbrach, kommt hier aus dem Lager des Realismus wieder ein wirklich beachtenswertes Talent. Rittner führte sich mit einem schwächlich-feinen, etwas engbrüstig talentierten Ehestück ein, und er zeigt nun mit diesem ‚Unterwegs‘, daß er der talentvollste Schüler Schnitzlers ist, der einzige, der seinen Stil fortentwickelt, seiner Intimität symbolische Weite, seiner szenischen Lyrik sinnbildliche Größe gesellt. Hier scheint der Realismus nicht umgangen, sondern von innen heraus gelöst, gehoben. Dies ‚Unterwegs‘ ist ein merkwürdig stilstarkes, reifes, fertiges Stück. Es hat gar nichts Anfängerhaftes mehr.

Und das ist das Bedenkliche. So ein rohes, unreifes, gärendes Ding wie Kysers ‚Medusa‘ scheint mir doch mehr Zukunft zu tragen als dies fertige, fein geglättete, durchaus bühnenreife Don Juan-Stück. Hinter diesem psychologischen Maschenwerk spüre ich mehr feine Spielerlust als schöpferische Leidenschaft. So oft ist das Theatralisch-Sentimentale, das Plattwitzige nur eben noch, eben noch von gutem Geschmack umsegelt, und das stilistische Gelingen des Ganzen erscheint mehr wie ein feines Kunststück denn als geniales Finden. In diesem vortrefflichen Stück ist etwas sparsam Dünnes, ein Genug, das nicht genügt; in seinen sinnlichen Raffinements spürt man den Zug „zur ganzen Welt“ nicht. Dieser Rittner ist ein im höchsten Grade respektables Talent; er wird hoffentlich noch viele vortreffliche Stücke schreiben. Daß sein Werk je eine Angelegenheit der Menschheit wird, glaube ich nicht. Es ist zu wenig Chaos in ihm, als daß man auf tanzende Sterne hoffen dürfte.

*

Don Juan und kein Ende! Von fünf neuen Autoren schreiben drei einen ‚Don Juan‘!

Mir scheint, es hängt mit dieser Stoffwahl zusammen, daß von diesen fünf neuen Menschen doch kein eigentlich neuer Ton laut wird. Denn sie haben keinen neuen Geist. Franck hat vielleicht den reinsten und feinsten Sinn von ihnen, aber seine Kraft ist noch schwach und ungelenk. Kyser ist sicherlich der stärkste, aber er steckt noch in dem artistisch-sentimentalen Bann eines lediglich ‚feinnervigen‘ Sensualismus. Sternheim baut seine geistige Eklektik auf trüben und nicht minder eklektischen erotischen Gründen. Anthes läßt sein ehrliches Theatertalent von einer sentimentalen, pathetischen Uebertreibung erotischen Lebens verführen. Und Thaddäus Rittner, der von diesen fünfen heute weitaus am meisten versteht und kann, bleibt in seinem

feingliedrigen Spiel doch ohne Größe, weil auch er am eng sinnlichen Erlebnis klebt.

„Erst wenn einer kommt, der um den Kern des Lebens, das Wesen der Gottheit, das Rätsel des Sittlichen — wie ihr es nennen wollt — mit so wilder Inbrunst ringt, daß er hierfür mit all den lebenschaffenden Sinnlichkeiten gerüstet wird, die die Besten von heute blos für ihre erotischen Problemchen aufbringen, dann wird ein großer Schicksalskampf klar und voll gestaltet werden. Dann werden wir ein Drama haben."

Ich kann nicht umhin, diese Sätze zu wiederholen, die ich hier vor drei Jahren schrieb. Was sie meinen ist ungefähr dasselbe, was Bernard Shaw meint, wenn er immer wieder den leidenschaftlichen Ruf ausstößt: „Plays for Puritains!"

Der Nebenmensch / von Peter Altenberg

Neunzig Prozent unsrer Lebensenergien raubt uns die Ungezogenheit, die Taktlosigkeit unsers Nebenmenschen. Jedes falsch angebrachte Wort zerstört unser zart empfindliches Nervensystem. Nicht Distanzhalten von der Welt des andern, die man ja doch nicht begreifen kann, mordet die Nerven. Die unverständliche Welt des andern nicht achtungsvoll und scheu behandeln, ist eine bodenlose Feigheit. Es ist, wie wenn man jemandem, der unsäglich an Migräne litte, sagte, er bilde sich diese Leiden nur ein! Gläubig sein ist aristokratisch, bezweifeln, ironisieren ist plebejisch! Durch Gläubigkeiten erweitert man seinen Horizont um den des andern, durch Skeptizismus bleibt man ewig in seine eigenen engen Grenzen eingebannt

Niemandem wehe tun, falls es nicht unbedingt notwendig wäre, ist die natürliche Wirkung geistiger Kultur. Jedermann werde erfrischt, ja erlöst durch deine Gesellschaft, ja, er suche sie auf wie das bedrückte Menschenkind den Beichtstuhl. — — —

Aber unsre Nebenmensche sind noch Satan, Jago, Mephistopheles, Franz Moor; selbst zu ewiger, innerer Unruhe verdammt, drängt es sie, auch in uns böse Unruhe zu erzeugen, damit wir ja nicht besser, nicht vornehmer werden, als sie selbst es sein können. Sie gönnen uns nicht höhere innere Entwicklungen, wollen uns absichtlich degradieren auf ihr eigenes erreichbares Niveau. Nur der Dichter erlebt träumend künftige Entwicklungen gläubigen Herzens, und die, die sich ihm anschließen, tragen jedenfalls diese idealen Möglichkeiten kommender besserer Welten schweigend-demütig bereits in ihrem Herzen! Der Nebenmensch ist ein Gegenmensch. Er will nicht helfen, sondern schädigen. Wäre er selbst ein Zufriedener, wünschte er nur Zufriedenheit zu verbreiten; als Unzufriedener wünscht er uns nur Friedlosigkeit!

Don Juans letztes Abenteuer

Es geschehen keine Zeichen und Wunder. Wenn ein lübecker Oberlehrer schon einen Don Juan schreibt, der das Zeug hat, den sichern Bürger zu schrecken, so schreibt er ihn dennoch als Oberlehrer. Er hält auf Uebersichtlichkeit. Er läßt in einer Einleitung die überaus polygamische und unbedenklich ehebrecherische Vergangenheit des Helden aus der Bewunderung der jüngern Gefährten und der ungestorbenen Sehnsucht einer verflossenen Geliebten aufleuchten und wendet sich, ohne sonderlich abzuschweifen, ohne viel Zeit an farbige Episoden und luxuriöse Schnörkel zu vergeuden, in nüchterner Klarheit dem Hauptteil der Aufgabe zu. Dieser zerfällt in vier, in vier — man frage einen Tertianer, wie solche Schularbeit sich gliedert. Cornelia Mattoni, Giovannis letztes Abenteuer, wird von ihm erstens auf einem Balle betört, zweitens in seinem Hause verführt, drittens den Augen und Händen der Freunde preisgegeben und viertens vor die Wahl zwischen Geliebtem und Bräutigam gestellt. Als sie sich für Francesco und nicht für Giovanni entscheidet, ist es der Schluß des Dramas und des Aufsatzes, daß dieser Don Juan sich aus der Welt schafft.

Kein Schade um ihn. Vom alten Stamm der letzte Zweig, Giovanni von Venedig, lebt in keinem Blutdunst von Haß und Wut, Gift und Dolch, Verzweiflung und Tränen, Schwerterkliren und brünstiger Eifersucht, Titanentum und Weltschmerz und ähnlich strapaziösen Affekten. Er ist ein Rhetoriker. Ein ausgezeichneter Rhetoriker. Er weiß, wer er war, ist und sein wird, und spricht es druckreif aus. Er war von Natur bestimmt, ein einzig treuer Ehemann zu sein: durch Zufall wurde er ein Wüstling. Weil er nicht findet, was er sucht, ist er verurteilt, ruhelos zu wandern. Wörtlich predigt er: So sind wir Männer, die wir in der Liebe leben! Was den andern ein Gegenstand des frechen Scherzes ist, ist für uns ernste Feier! Man kann die Gedanklichkeit solcher Sprüchel ein bischen platt und ihre Form für verwöhnte Ansprüche ein bischen reizlos nennen. Aber sie tönen. Man darf sie nicht lesen: man muß sie hören. Wenn sich dem Drama von Otto Anthes eine gewisse Bühnenkraft nachsagen läßt, so ist sie auf die Rechnung seiner Gemeinplätzlichkeiten zu setzen, denen die Akustik des Theaters einen Schein von Wohllaut und Tiefsinn gibt. Es beweist immerhin den Instinkt des Dramatikers Anthes, daß er diesen Schein von den besondern Bedingungen seines bretternen Handwerkszeugs leiht und nicht von der deutschen Verssprache, die für die meisten seinesgleichen von altersher gedichtet und gedacht hat. Er verschmäht

alle gedunsene Jambik, die vor der Rampe zu zerplatzen pflegt, zugunsten einer ebenso gedrungenen wie armen Prosa, die vor der Rampe zu rollen und zu klingen anfängt.

Was rollt sie, was klingt sie? Es ist eine alte Geschichte, doch bleibt sie ewig neu: daß uns Armen bald der Wein und bald der Becher fehlt. Don Juan, der tausend Leiber besessen und ihre Seelen verschmäht hat, wird selber da als Mensch verschmäht, wo er zum ersten Mal nicht blos als Männchen liebt. Warum? Anthes behauptet es für diesen einen Fall und fordert ohne weiteres unsern Glauben. Wir präsentieren unsre Gegenforderung. Das nämlich wußten wir allein, daß Liebe — eine, jenachdem, holdselige oder fürchterliche Zaubermacht — sinn- und gesetzlos in der Welt herumfunkt. Der Dichter zeige uns den Sinn und das Gesetz. Er gebe uns keine rationalistische Deutung, was entweder zu leicht oder unmöglich ist und uns, so oder so, nichts nützen würde; aber er gebe uns die metaphysische Deutung. Er steige zu den Müttern hinunter. Er erkenne die tiefsten Zusammenhänge, die zwischen Psyche und Physis eines einzelnen Menschen und zwischen den Komplexen zweier verschiedengeschlechtlicher Menschen entstehen, bestehen und vergehen können. Das wäre Wissenschaft, nicht Poesie? Dann werde Poesie getrost zur Wissenschaft. Ich begreife wenigstens nicht, was erwachsene Kunstgenießer mit der Betrachtungs- und Darstellugsweise unsers Autors anfangen sollen. Bei ihm sagt Don Juan von seinem letzten Abenteuer: „Sie liebt mich nicht. Sie liebt ihn . . . Wie kann sie? Erkläre es dir! Ich vermag es nicht." Ich vermag es auch nicht. Der Dichter aber müßte es vermögen. Wozu wäre, er in aller Welt, sonst da, als dazu: einen Zwiespalt der Natur, vor welchem der Verständigen Verstand versagt, mit einer Selbstverständlichkeit zu überbrücken, als hätte er niemals zuvor geklafft! Ich will nicht wiederholen, was ich vor gerade einem Jahr über den ‚Letzten Streich der Königin von Navarra' geschrieben habe. Es hat auf die Dichtung gepaßt, die Johannes Raff gekonnt hat, und es würde etwa auf die ähnlich betitelte Dichtung passen, die Otto Anthes geahnt und geplant hat.

Der Wille bleibt lobenswert, weil er in dieser Ehrlichkeit nicht allzu häufig anzutreffen ist. Man wünschte sich, die entscheidenden Kräfte, die vorläufig so schwach entwickelt sind, nachhaltig stärken zu können. Wie stellt man es nur an? Ich spüre die Ansätze zu einer Menschengestaltung auf, die sich nicht von den klassischen Ausprägungen eines weltliterarischen Mythos einschüchtern zu lassen braucht. Lukrezia, Giovannis frühere Geliebte, die einen seiner nächsten Freunde einfängt,

um wenigstens durch dieses trügerische Band auch weiterhin mit ihm vereint zu sein; oder der schwärmerische Jüngling Giulio, der rein und gut und glücklich ist, weil er in seiner Phantasie genießt, wonach die andern rastlos rennen: das sind zwei verwandte Nebenfiguren, die so rund und typisch wahr geraten sind, daß sie irgendwie für ihren Schöpfer zeugen müssen. Menschen, die von ihrer Einbildung ein Episodenleben leben, wecken seine eigene Einbildung und machen ihn zum Dichter. Menschen, die zu handeln und damit zu sündigen wagen — Cornelia und Giovanni — werden bei ihm, gegen seine Absicht, leere Schwätzer und machen unvermeidlich auch ihn selbst dazu. Man sieht, daß Wirrungen des Schicksals und Gefühls das Maß der Anthesschen Kunstfertigkeit zunächst noch übersteigen. Diese Einsicht, mag er sie schon teilen oder erst erwerben müssen, könnte künftig seine Stoffwahl günstig lenken. Es ist ja falsch, daß große Stoffe unvollkommene Talente tragen. Gerade die großen Stoffe halten sehr auf Kongenialität. Sie lassen keinen ungestraft an sich schmarotzen. Erbarmungslos erdrücken sie. Otto Anthes, der sich des Don Juans mit dem Gehirn, mit einem theoretisierenden, pedantischen, unlyrischen Gehirn bemächtigen wollte, wird gut tun, sich im Tale anzubauen, wenn es sein Ehrgeiz ist, den Kranz herabzuholen.

Wenn es ihm Ernst ist, wird er weiter gut tun, sich lieber gar nicht als im Schmiedenschen Theater aufgeführt zu sehen. Die pure Ohnmacht würde auf die Dauer jedermann zum Mitleid stimmen. Aber hier herrscht künstlerisch eine Charakterlosigkeit, die widerwärtig wäre, auch wenn sie sich nicht durch unzählige, sondern nur durch das folgende Beispiel belegen ließe. Um den erotischen Brodem im Hause der Lukrezia zu erklären, sagt eine häßlich fette, ältliche Signora: Eine schöne Frau, das muß euch eine Entschuldigung sein für alles! Ich bin auch eine Frau, und ich betrage mich anders! Das ist ein seriöser Satz, der einen seriösen Zweck hat. Bei Schmieden aber sagt die häßlich fette, ältliche Signora: ... Ich bin auch eine schöne Frau! — auf daß der Pöbel wiehere. Giovanni war nicht zu besetzen. Statt einen Schauspieler zu borgen, borgt man sich Herrn Christians. Nach solchen Fähigkeitsbeweisen der Regie und Direktion wird mir nur immer unverständlicher, wie Frau Renier in dieses Haus geraten ist. Sie wirkte als Lukrezia wieder wie die Wolter in Rogasen. Der Fall wird dadurch noch verwickelter, daß sich zu Frau Renier jetzt auch Fräulein Helene Ritscher zugesellt hat. Es wäre ja denkbar, daß Herr Schmieden für männliche Talentlosigkeit ebenso blind wie für weibliche Talente hellsichtig ist; denn zu Herrn Christians hätte er, um konsequent zu sein, das Fräu-

lein Hausner aus der Rumpelkammer des Königlichen Schauspielhauses holen müssen. Wie dem auch sei: nach allen seinen Taten wäre es doch zu gewagt, ihm für die Dauer ein so schlackiges und zuchtbedürftiges Talent wie Fräulein Ritscher in der Hand zu lassen. Das ist ein Fressen für einen Regisseur. Ein eckiges, ungewandtes, gar nicht geleckte, gar nicht gefälliges Ding, das sich weder anziehen noch ihr Gesicht zur Geltung bringen kann, das auch nicht immer weiß, was der Text der Rolle bedeutet, und darum einen ganzen Akt verdirbt, bis sie im Zuge ist. Dann aber stellt es sich heraus, daß diese junge Ungarin nicht mit deutscher Zunge zu reden braucht, weil sie mit Zungen redet, daß sie gar kein Verständnis für das Stück zu haben braucht, weil sie Visionen hat, daß sie, mit einem Wort, mehr als blos ungewöhnliches Talent: daß sie so etwas wie Genie hat und möglichst schnell von Reinhardt oder Brahm geborgen werden sollte.

Unterwegs / von Thaddaeus Rittner

Von dem Inhalt dieses dreiaktigen Dramas, das bei Egon Fleischel & Co. in Berlin erscheint, hat Bab, an der ersten Stelle dieser Nummer, soviel mitgeteilt, daß die folgende Szene, das Auftreten des Helden ohne weiteres verständlich wird.

Erster Akt

Vierte Szene

Der Baron. Der Sekretär. Der Professor.

Baron (schlanker, fast zierlich gewachsener Mann vom Aussehen eines Jünglings. Gesicht ohne Bartwuchs, Mund rot, große ausdrucksvolle Augen. Seltsame Mischung von bescheidener, geradezu schamhafter Liebenswürdigkeit und naiver, unbewußter Rücksichtslosigkeit. Unfehlbare weltmännische Sicherheit im Benehmen — trotz träumerischem Dichterlächeln. Männer behandelt er zumeist mit zerstreuter Freundlichkeit. Im Gespräche mit Frauen ist er wie ein Künstler bei der Arbeit, echt, begeistert, und doch raffiniert berechnend; sein Gesicht nimmt da oft den Ausdruck einer ungeheuren, fast schmerzlichen Konzentriertheit und Spannung an — wenn der Mund auch noch so bestrickend lächelt. In den Momenten glühendster Leidenschaft — noch immer eine Art tierischer Grazie. Leichte, kräftige, energische Bewegungen. Englischer Reitanzug. Zum Sekretär): ... Und der Brief?

Sekretär: Den habe ich durch den Stallburschen geschickt.

Baron (mit einem leichten Vorwurf): Nicht selbst hingefahren?

Sekretär (verlegen): Es sind zwei Meilen, Herr Baron. Ich wollte die Pferde schonen.

Baron: ... Da hätten Sie zu Fuß gehen sollen.

Professor: ... Daß du noch die Stirn hast, ihr Briefe zu schicken — —!

Baron (schnell, verwundert): Ja, wem glaubst du, habe ich den Brief geschickt?

Professor: ... Ich weiß. Fräulein Christine von ...

Sekretär (schnell): Der Brief war an eine andre Dame

Baron (lächelnd): ... Ach, der weiß schon von Christine — — (Zum Sekretär) Hat sich vielleicht jemand von drüben gemeldet? (Der Sekretär schüttelt den Kopf) Na also! (Zum Professor) Christine war schon vorige Woche ... Das ist schon so im Nebel ... Als hätt' ichs nur geträumt ... (Als erinnerte er sich) ... Ja — Christine ... Wunderbare Schultern. Etwas ganz Einziges überhaupt ... Heißer Mund, kalte Augen ... Die wird sich leider in meinem Leben nicht wiederholen. Schade, schade ... (Zum Professor) Warum hast du mich daran erinnert? ... (Greift sich nach dem linken Arm) ... Uebrigens meine Wunde meldet sich ...

Sekretär (besorgt): Was ... schon wieder?

Baron (leicht, lächelnd): Seit einigen Tagen. Eben seit damals. Seit jener Nacht. Das schöne Ritterfräulein hat sich ein wenig zu energisch gewehrt ...

Professor: Was für eine Wunde?

Sekretär (zum Professor): Konsequenz einer Ehrenaffäre, die der Herr Baron vor zwei Jahren hatten. (Zum Baron) Haben Herr Baron kein Fieber?

Baron (ohne auf die Frage zu achten): ... An wen erinnert mich nur Christine — —? Der Hals, die untere Gesichtspartie ... Seit einigen Tagen überkommen mich überhaupt Erinnerungen an ... ganz alte Zeiten ... (Zum Professor) Hast du das auch manchmal? ... Das hängt vielleicht mit der Luft zusammen, mit der Witterung ..

Sekretär (der den Baron die ganze Zeit fixiert hat): ... Herr Baron haben glänzende Augen. Ich kenne das. Ich gehe heute nicht nach Haus.

Baron (nebenbei): Sie gehen nach Haus. Ich habe kein Fieber. (Zum Professor) Ich nenne meine Christine in Gedanken Burgfräulein. Kennst du diese Art? Strenges Profil, edle Nase ... Und die Haut gelblich weiß ... Elfenbein.

Professor: Du hast da eine nette Sache angerichtet. Danke! Wie stellst du dir die Fortsetzung der Geschichte eigentlich vor?

Baron (wie aus einem Traum erwachend): ... Fortsetzung? Ich fürchte, es kommt keine. Ich glaube, ich werde Fräulein Christine von Felsenburg nie mehr sehen. Und darum werde ich vielleicht noch an ihr leiden ... vielleicht ... Sie haßt mich jetzt, bestimmt.

Professor: Von dem Gesichtspunkt aus ist mir die Sache gleichgültig. Aber ich wünsche keine Skandale. Wenn es ihr Vater erfährt . . .

Baron (etwas nachdenklich, aber heiter, als handelte es sich nicht um seine Angelegenheit): Ihr Vater? Ja . . . Es ist nicht ausgeschlossen, daß sie es ihm bereits gesagt hat. Es ist sogar wahrscheinlich. Diese Art verheimlicht nichts. Geht aus Stolz ganz rücksichtslos vor. Rächt sich, schreit es aus Zorn in die Welt hinaus . . . Das ist die schönste Rasse.

Professor: . . . Ich werde mich hier nicht erholen. Der Vater kommt her . . . oder der Bräutigam . . . Wenn ich nur daran denke . . .

Baron (zerstreut): Denk an etwas andres. Uebrigens . . . Ich weiß.

Professor (mißtrauisch): Was hast du?

Baron: Sie hieß Anna. Ich bin fast ganz sicher.

Professor: Wer?

Baron: . . . Das Mädchen, an das mich Christine erinnert. (Der Professor macht eine verzweifelte Geste)

Sekretär (interessiert): . . . Wie, bitte? Anna?

Baron: . . . Ach, du weißt es nicht . . . Du hast sie nicht gekannt.

Sekretär (verletzt): . . . Ich sollte von einem Mädchen nichts wissen, das im Leben des Herrn Barons eine Rolle gespielt hat?

Baron (verträumt): . . . Das war vor langer Zeit . . . (Der Sekretär geht zögernd zur Laube, schließt die Bücher — nimmt seinen Hut, empfiehlt sich aber nicht gleich, sondern beobachtet verstohlen den Baron) Vor sehr langer Zeit . . . Das Mädchen war wunderschön . . .

Professor (plötzlich, ohne Bitterkeit, sondern wie erstaunt): . . . Und wir zwei sollen Brüder sein.

Baron (wie erwacht, lächelnd): Ja . . . es heißt.

Professor: Unglaublich.

Baron (klopft ihm lachend auf die Schulter): . . . Du hast dich eben ein wenig von mir abgewöhnt. Du blickst mich so ängstlich an, wie ein ganz fremdes Tier. Und mir ist es auch häufig, als sähe ich dich zum ersten Mal. Um mir zum Bewußtsein zu bringen, wer du bist, wiederhole ich mir in Gedanken das Wort: Bruder, Bruder . . . Aber was ist ein Wort? Oder ich sage mir, daß ich dich schon seit Jahrzehnten kenne . . . Aber ich muß wohl noch ältere Bekanntschaften haben, als dich . . .

Professor: . . . Uebrigens merke ich aus dem Klang deiner Stimme, daß du wirklich Fieber hast.

Sekretär (sich verneigend): Herr Baron . . .

Baron: Sie gehen, mein Freund, schön . . .

Sekretär: Ich gehe, werde aber gleich wieder zurückkommen. Ich kann Herrn Baron in diesem Zustande nicht allein lassen . . .

Baron: Unterstehen Sie sich nicht! In welchem Zustande? Ich fühle mich sehr angenehm angeregt. Weiter nichts. (Knabenhaft-pfiffig) Werden Sie Ihre Frau von mir grüßen?

Sekretär (murmelnd): . . . Danke, Herr Baron!

Baron (schalkhaft-bedauernd): O, Sie werden Ihre Frau nicht von mir grüßen.

Sekretär (sehr verlegen): . . . Ich verstehe nicht. Warum?

Baron (kindlich lachend): Ich weiß nicht warum. Sie sind eben ein komischer Kauz. (Plötzlich ernst, höflich) Wie gefällt es der Frau Gemahlin auf dem Lande?

Sekretär (wieder beruhigt): Ausnehmend, Herr Baron. Sie hat sichs immer im stillen gewünscht . . . (Lächelnd) . . . Es macht ihr Freude, sich Hühner und Enten zu halten . . .

Baron (freundlich): Das freut mich . . . (Reicht ihm die Hand)

Sekretär (verbeugt sich): Meine Ergebenheit, Herr Professor.

Professor: Adieu, Herr . . . Direktor. (Sekretär ab)

Baron (noch immer lächelnd): Er wird seine Frau nicht von mir grüßen.

Professor: Du kennst sie ja gar nicht.

Baron: Nein. Ich glaube, der brave Kerl hält mich für zu gefährlich, um mich mit ihr bekannt zu machen . . . Ist das nicht zu toll! Der Mensch dient bei mir seit unvordenklichen Zeiten, und ich habe mit seiner Frau noch nie im Leben gesprochen.

Professor: Er hat recht.

Baron (echt verwundert): Warum? . . . Er ist wirklich der einzige Mann, dem ich in dieser Hinsicht keine Unannehmlichkeiten bereiten könnte . . . Dazu habe ich ihn viel zu gern . . .

Professor: Sie war übrigens vor kurzem hier.

Baron: So? (Zum Diener, der vor der Tür des Hauses steht) Wein.

Professor: Du gehst wohl niemals schlafen?

Baron: O ja, es ist schon vorgekommen . . . Aber heute nicht. Ich könnte kein Auge schließen. Uebrigens brauchst du nicht zu erschrecken. Dich werde ich gewiß nicht zurückhalten.

Professor: Ich ließe mich auch gar nicht zurückhalten.

Baron (liebenswürdig): . . . Obwohl ich natürlich entzückt wäre, wenn du die Freundlichkeit hättest, mir Gesellschaft zu leisten . . . (Der Diener kommt mit Wein und Gläsern) . . . Ich bin heute so unruhig . . . (Will dem Professor einschenken) . . . Darf ich?

Professor: Auf keinen Fall.

Baron: Wie du willst . . . (Trinkt sein Glas auf einen Zug aus) . . . Ich habe Durst . . .

Professor (die Uhr herausziehend): Zeig mal den Puls.

Baron: Auf keinen Fall.

Professor (mit fachlichem Interesse): Wo hast du die Wunde?

Baron (heiter): Laß sie in Ruh. Wenn ich mal eine frische bekomme, so werde ich dich bitten, mir sie zu verbinden.

Professor (in dem frühern, aufgeregten Tone): . . . Und die Wahrscheinlichkeit, daß du sie bald bekommst, ist nicht gering . . .

Baron: Möglich . . .

Professor: Eine solche Nichtswürdigkeit! Ich kann es nicht fassen . . . Obendrein ist dieses Fräulein Braut.

Baron (träumerisch): Ja . . . das machte die Sache noch schöner. Ich habe sie einem andern genommen . . . (Seufzt) . . . Nur weiß ich leider aus Erfahrung, daß ich sie nicht mehr sehen werde. (Trinkt) Nie mehr . . . (Zum Diener) Sie können die Lampe auslöschen und schlafen gehen . . . (Der Diener dreht die Lampe in der Laube ab; von nun ab beleuchtet weißes Mondlicht die Bühne) Ich habe nämlich schon einmal etwas Aehnliches erlebt . . . Vor sehr langer Zeit . . . Sie hieß Donna Anna . . . Und sie war auch Braut. Sie war wie Christine. Hatte das stolze Gesicht und den heißen Mund und die kalten Augen. Es war eine schwüle Nacht . . . es duftete nach Rosen und Frauenhaar . . . Ich war als Annas Bräutigam verkleidet . . . Nachher im Garten stieß ich mit ihrem Vater, dem Komthur Don Gonzalo zusammen . . .

Professor (erschreckt): Du, was sind das für verrückte Possen!?

Baron (wie oben): . . . Und den habe ich leider erschlagen. Es ging nicht anders. Dafür hat er später mich erschlagen . . . aber nur scheinbar — nur scheinbar, lieber Bruder, denn . . .

Professor: Du fieberst . . .

Baron (triumphierend): . . . ich bin ewig.

Professor (steht auf, zitternd): Du . . .

Baron (lächelnd): . . . Ich bin nicht zu erschlagen.

Professor: . . . Bei dem Fieber noch trinken . . .

Baron (leise): . . . Und sollte mir jemals wieder dasselbe zustoßen, so werde ich wieder aufstehen . . . und immer wieder . . .

Professor: Du bist wahnsinnig . . .

Baron: Ha, ha, ha . . .

Professor (nachdem er sich wieder gesetzt; in einem wütenden, verächtlichen Tone): . . . Und wenn du noch nicht wahnsinnig bist, so wirst du es sicher einmal werden . . . Das muß dazu führen. Die Weiber richten dich zugrunde. Diese Weiber, die ich nur zu gut kenne. Zu gut. Als Arzt.

Baron (ironisch): Ah . . . so.

Professor: . . . Frauenarzt.

Baron: Ja ... natürlich.

Professor: ... Und hat man meine Erfahrungen, so wundert man sich, man begreift nicht ... Sind es die Weiber wert, daß ein Mann nur für sie lebt ... nur für sie? Mensch, so sag mir doch um Himmels willen, was ist dahinter? Was?

Baron (lächelnd): ... Ich weiß es noch nicht. Ich suche es eben mein Leben lang zu ergründen. Ich weiß eine Menge und gar nichts. Einmal blickte es mich schwarz und einmal himmelblau an. Ich weiß ... Einmal lachte es leise wie knirschende Seide und einmal hell wie die Morgenglocke. Einmal duftete es blond und einmal brünett. ... Aber was es ist? ... Vielleicht komme ich nach ein paar Ewigkeiten darauf. Ich gebe mir jedenfalls redlich Mühe und habe sicherlich keine andre Sorge.

Professor: Ja, andre Sorgen. Das ist es, was ich dir aufrichtig wünsche. Nimm einmal die Verwaltung dieses Gutes in die Hand, das du... ich weiß nicht recht, weshalb... erworben hast...

Baron: ... Ich habe das Gut deshab gekauft, weil mir die Frauen in der Stadt langweilig geworden sind.

Professor: ... Sei vernünftig und widme dich der Landwirtschaft. Du wirst ein Mensch werden ...

Baron: ... Ich habe keine Zeit, mich der Landwirtschaft zu widmen. Und es gibt nur zu viel Geschöpfe, die ausschließlich Geld verdienen. Dagegen wird der heilige Minnedienst in empörendem Grade vernachlässigt. Ich gehöre heute zu den wenigen Männern, die die Frauen zu sehr ehren, um sie zwischen einer Mahlzeit und einem Geschäft zu genießen.

Professor (schadenfroh): ... Dann dürfte es dich interessieren, das Urteil einer Frau über deine Lebensweise zu hören. Obendrein der Frau deines Sekretärs und kritiklosen Verehrers ...

Baron (schnell, lächelnd): Was sagte sie? Bitte!

Professor: Der wirkliche Mann arbeite, sagte sie. Und wunderte sich, wie der Herr Baron als Faulenzer ...

Baron: Sehr gut.

Professor: ... Bei irgend einer Frau reussieren könnte...

Baron (steht vor Freude auf): ... Sie muß geradezu himmlisch sein. Ist sie noch jung? Ich habe sie nur immer von weitem gesehen. Was hat sie für Augen? Wie ist sie gewachsen?

Professor (trostlos): ... Mit dir ist nicht zu reden ...

Baron (auf und abgehend): Ausgezeichnet. So eine Bürgerliche. ... „Der Mann arbeitet" ... brillant. (Lacht leise, herzlich, hält dann plötzlich inne und ruft in den Hintergrund hinein nach links) Ja ... was ist denn das? ... Was rührt sich denn dort so verdächtig im Schatten? Eine Katze oder ein menschliches Wesen?

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Illusion / von Robert Walser

Ich besaß doch wenigstens eine Landkarte, sie hing an der Wand meines Schreibzimmers, und da konnte ich, so viel ich Lust hatte, mit der Nasen- oder Fingerspitze in der weiten Welt umherreisen. Das große weitschweifige Rußland entzückte mich schon als Körper. Mitten in diesem mächtigen Körper lag ganz wie ein fester, schöner, ehrlicher Mittelpunkt in einer Mitte die Stadt Moskau, die der Schnee versilberte. Schlitten, ganz kleine und zierliche, flogen, von muntern Pferden gezogen, im Schnee durch die merkwürdigen Straßen dahin. Herrlich strahlten, als es begann dunkel zu werden, aus den Fenstern der fürstlichen Paläste die Lichter, und herrlich war es, zu sehen, wie aus manchem Fenster sich anscheinend süße und schöne Frauengestalten hervorbeugten. Lieder, uralte russische Lieder, von der nationalen Wehmut verzaubert, tönten mir bestrickend nach. Ich trat in ein Vergnügungshaus hinein, und da konnte ich ihnen in die Augen schauen, den stolzen russischen Frauen. Sie lächelten, aber unnennbar verächtlich, so als liebten sie dieses Leben und verschmähten es gleichzeitig. Wundervolle Tänze wurden aufgeführt, feenhaft schöne Malereien schmückten die Wände der Säle von oben bis unten. Unedles erblickte ich fast gar nichts, sei es, daß mir die Augen überliefen vom sichtbaren und unsichtbaren Entzücken, sei es, daß mich das Vorurteil, alles schön zu finden, beseelte. Ich setzte mich an einen der reichgedeckten Tische und harrte der Dinge, die da kommen sollten. Weine wurden mir kredenzt von großen, mützenbedeckten Leuten; da schritt eine Frau, Dame vom Wirbel bis zur Sohle, auf mich zu, und da sie sich vom Anstand, den ich, beglückt wie ich war, zur Schau trug, überzeugte, setzte sie sich unter einer artigen, unaussprechlich anmutvollen Verbeugung zu mir an den Tisch und befahl mir in einer Sprache, die jeder Liebende versteht, ihr ein Glas Wein einzuschenken. Sie nippte am Glas wie ein Eichhörnchen. Im Verlauf unsrer Unterhaltung, sonderbar, ich verstand mit einemmal gut russisch, bat ich sie, mir die Hand zum Kuß darreichen zu wollen. Sie ließ sie mir und mich durchrieselten Wonnen, als ich meine Lippen auf dieses blasse, süße, schneereine und weiße Wunder drücken durfte, mir war es, als sauge ich einen neuen Glauben an Gott ein durch die Berührung und Bewegung, der ich mich mit Seelengewalt und -lust hingab. Sie lächelte und nannte mich einen netten Menschen. Und dann, und dann, weh mir Elendem, verschwand das alles und ich saß wieder im schriftstellernden, gedankenvollen Zimmer. Neue Ideen strömten auf mich ein, es war mir, als müsse ich Felsblöcke fortwälzen. Es war schon Nach-Mitternacht geworden, ich trat, umnebelt von Einbildungen, ans offene kalte Fenster und überließ mich dem Anblick der überwältigenden Stille.

Kinderaufführungen / von Ernst Schur

Wenn es gilt, Märchenstücke zu fabrizieren, dann erinnert man sich mit einem Mal des alten Vorrats an Geschichten und Sagen, und es wird lustig drauflos ein Raubbau getrieben, dem nichts heilig ist.

Gleich das erste Stück, das den Reigen der berliner Weihnachtsaufführungen eröffnete, gab ein Beispiel hierfür. ‚Der Zauberkessel' hieß es und sollte aus München importiert sein. Alles, was aus München kommt, tritt mit gewichtiger Prätension auf. Was in andern Städten als selbstverständliche Arbeit betrachtet wird, das gewinnt in München gleich programmatische Bedeutung und wird mit aller Emphase in die Welt hinausposaunt. Man denke an das verflossene Künstlertheater. Auf der andern Seite wird in München an einer Sache manchmal mit einem künstlerischen Enthusiasmus gearbeitet, der anderswo nicht leicht anzutreffen ist. Das große Angebot künstlerischer Kräfte, die seltenen Möglichkeiten, für eine größere Allgemeinheit zu wirken, schaffen von selbst eine Auslese des Besten.

Wie dem nun sei, die ‚Münchener Märchenspiele', unter deren Flagge der ‚Zauberkessel' kam, waren eine Enttäuschung. Eine Enttäuschung, die um so gründlicher war, je höher man die Erwartungen gespannt hatte. Wenn man das Stück bei Licht besah, war es eine dilettantische, poesielose Nachahmung des Andersenschen Märchens vom Schweinehirten, mit der dick aufgetragenen Moral: Du sollst nicht hochmütig sein. Nüchtern und kindisch wurde diese nicht sonderlich originelle Lehre breitgetreten. Nur im letzten Akt hatte der Maler dem Milieu etwas nachgeholfen. Die roten, breithingestrichenen Mauern der Stadt, daneben der dunkle, grüne Wald, mahnten zugleich an die Spielschachtel wie an dekorative Kulissenkunst, so daß wenigstens das Auge ein, wenn auch bescheidenes, Erlebnis hatte.

Noch schlimmer trieb es das Neue Operettentheater. Es bot unter dem Titel ‚Goldene Märchenwelt' ein Sammelsurium der bekannten Märchen, die als lebende Bilder einander folgten, nach dem Prinzip: Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen. Natürlich jubelten die Kinder, da ihnen ja alles bekannt war, was sich ihnen da glitzernd präsentierte. Auch die Erwachsenen, die aus einem wohlberatenen Instinkt ziemlich zahlreich erschienen waren, kamen auf ihre Kosten. Rotkäppchen und Sneewittchen bewegten sich in so geschmeidigen, üppigen Posen, daß man das Milieu des Operettentheaters nachdrücklich spürte. Die Ausstattung dieses Monstrums war ein Traum aus dem Reich des Oeldrucks.

Ein originelles Experiment hatte das Neue Schauspielhaus unternommen. Originell insofern, als es für die Hauptrolle des ‚Königs Zipapek' von Bernstein-Sawersky einen kleinen, fixen Jungen stellte,

ein Kind von etwa elf Jahren. Der kleine Kurt Bois spielte mit einer geradezu verblüffenden Sicherheit. Solche instinktive Bühnengewandtheit ist mir bei einem Knaben in dem Alter noch nicht begegnet. Er mimte, sang, tanzte, als hätte er Jahrzehnte lang auf den Brettern gestanden. Abgesehen davon war das Stück herzlich schlecht, eine Anhäufung von Sinnlosigkeiten, in denen sich kaum ein Erwachsener zurechtfinden konnte. Ein Rollenstück, kein Märchenspiel. Doch hatte man alles getan, die Ausstattung reizvoll zu gestalten; ein Ballett mit Schornsteinfeger- und Clowntänzen war der Höhepunkt, so daß diese äußere Fülle hinwegtäuschte über die innere Leere und man sich erst nachher gestand, daß man die Schale für den Kern genommen hatte.

Die einzige bemerkenswerte Tat war einer Dame zu danken: Elisabeth Weirauch, Schauspielerin am Deutschen Theater. ‚Im Zeppelin zum Mars' ist ein ehrlicher Versuch, dieser noch fremden Materie des Kinderstücks mit künstlerischen Mitteln beizukommen. Fräulein Weirauch fühlt das Märchenhafte, Kindliche instinktiv, und man merkt ihr an, daß ein innerer Trieb sie zum Märchen führt. Sie schafft neu, sie benutzt nicht. Sie würfelt nicht die alten, bekannten Motive noch einmal durcheinander. Sie denkt. Sie greift keck ins Leben und führt die Idee folgerichtig durch.

Ihr Märchenstück beginnt in der Kinderstube. Da sitzen die drei Geschwister, zwei Knaben und ein Mädchen, und brüten über ihren Schularbeiten. Mit allerlei naseweisen Reden, neugierigen Fragen und Seufzern über die Aufgaben geht die Zeit hin. Es wird Abend; die Kinder schlummern ein. Im Traum verwirklicht sich ihre Sehnsucht: zu erfahren, wie es wohl auf dem Mars aussieht. Ein veritables Luftschiff fährt vor; das Abenteuerteufelchen lädt zum Einsteigen ein; vergeblich warnt das Hausgeistchen. Die Fahrt geht durch die Lüfte und mit einem Mal, nach einer phantastischen Fahrt landen sie auf dem Mars.

Die Marswelt nun ist reizvoll dargestellt. Grünlich-blaues Licht fällt auf die Bühne, schlaglichtartig, wie durch einen Spalt. In diesem grellen Schein steht ein Geschöpf, das einem Clown ähnelt, mit dem platten, breiten Bauch einer Riesenwanze und singt zur Laute schmachtend die Erde an (wie wir den Mond) — die Erde, die so milden, lieblichen Schein spende. Später kommt noch eine ganze Schar ähnlicher Marsbewohner; alle von gleicher, seltsamer Form. Ihre Bäuche sind so geformt, daß sie den Kopf einziehen können, und daß nur der Bauch auf dem Boden zu stehen scheint. In der Landschaft gibts blaue Rasen, Bäume, die wie gespensterhafte Gestalten mit riesigen Armen in die Luft greifen. Das wäre ein Stoff, würdig, ernsthafter behandelt zu werden. Hier sieht man das Phantastische aus der lebendig angeschauten Gegenwart erwachsen; diese Dekorationen eröffnen die Möglichkeit ganz neuer Szenen, und es spricht

für die Begabung der Dichterin, daß man keine Disharmonie zwischen dem Gewollten und dem Gekonnten spürt. Mit raffiniertem Geschmack waren die Farben der Gewänder ausgewählt und komponiert. Auch die Rückfahrt durch die Wolken, die silbern durch den Luftraum fegen, hatte Stimmung.

Alles in allem: aus der kindlichen Erlebniswelt war ein Stoff temperamentvoll herausgegriffen und so gestaltet, daß nicht nur das Kind voller Spannung diesen Vorgängen folgen mußte, sondern auch der Erwachsene den Reiz des Neuen empfand. Man ist wütend über die Zeppelinseuche unsers Säkulums, aber hier triumphiert die Behandlung.

So war die Umschau doch nicht ganz ohne Gewinn. Man hat gesagt, daß das Kind an Clownsprüngen das größte Vergnügen habe. Aus dieser Erwägung heraus bestreiten die meisten Theater ihre Märchenaufführungen mit ewig niesenden Königen, stolpernden Ministern und dergleichen. Ohne diejenigen, die das für die beste Kinderkost halten, belehren zu wollen, möchte man doch darauf hinweisen, daß jedenfalls auch die Clownerei ihren Stil haben kann. Man würde dem Autor, dem es gelingt, das Kasperletheater neu zu beleben, unbedingt zujubeln.

Wer aber fähig ist, Edleres auch im Unscheinbaren zu ahnen, der wird der Meinung sein, daß im rechten modernen Märchenstück Ansätze zu einer literarischen Gattung stecken, zu einer freien Phantasiekunst, die alles, was uns real umgibt, umformt und uns das tägliche Erleben in der Schönheit einer symbolischen Gestaltung deutungsvoll wiedergibt.

Das ist der Kern der Sache, um dessentwillen man sich mit ihr befaßt. Etwas, das sonst ganz brach liegt, das Phantastische, Lächelnde, Träumende, etwas, das Märchen im Alltag spinnt, dem das Alltagsgetriebe mit allen seinen viel zu ernsthaft genommenen Problemen zu kleinlich vorkommt, erwacht plötzlich zu neuem Leben. Die künstlerischen Qualitäten dieser Stoffbehandlung: das ist das Lockende.

Die Zeit wartet auf solche Dichter. Und sie hat ihnen in der Kunst der Bühne schon Möglichkeiten vorgezeichnet, deren sie sich mit Erfolg bedienen können, um auch dem Wort die Phantastik wiederzugewinnen. Maler und Dichter müßten sich zusammentun und gemeinsam reformieren. Ich glaube, daß das einmal kommen wird. Gerade Kinderaufführungen sollten, wenn sie nicht auf dem primitiven Niveau des improvisierten, traditionellen Kasperletheaters bleiben (gegen das, auch vom künstlerischen Standpunkt aus, garnichts einzuwenden ist), sondern wenn sie von denkenden, schaffenden Menschen unternommen werden, im rechten Sinne Festaufführungen sein. Meist aber sind sie nur Gelegenheitsmache. Das verflossene Affentheater ist dagegen ein Gewinn und der Flohzirkus ein Ereignis.

Des Priors Wundertat / von August Kopisch

„Im Kloster, Herr, zu Neu-Ruppin
Sind heute so viel Gäste,
Die Speise, fürcht' ich, reicht nicht hin
Bei diesem großen Feste;
Darum, Herr Prior, saget an,
Wie Pater Koch sich helfen kann,
Ich weiß ihm nicht zu raten."

Da spricht der Prior: „Geh nur so
Zur See ohn Netz und Hamen,
Und ruf' hinunter frisch und froh
Und laut in meinem Namen,
Es komm' heran ein großer Fisch,
Zu sättigen die Gäst' am Tisch,
Da wird schon einer kommen."

Der Pater ging hinab und schrie,
Was ihm der Abt befohlen:
Da sieht er ganz verwundert, wie
Die Fisch im See rajolen;
Es wälzet sich ein Wels zum Rand,
So groß er keinen noch gekannt,
Der bittet ihn zu nehmen.

Es merkt der Fisch, er werd' zu schwer,
Da steht er wie zum Tanze
Und hüpft gefällig neben her
Zur Küch' auf seinem Schwanze;
Dort legt er sich aufs Küchenbrett:
„Nun schlachtet mich, ich bin recht fett,
Ich will mich dann schon braten."

Nun aber, wer gedenket dies,
Wer kann darauf geraten —
Der Fisch dreht selber sich am Spieß,
Bis er sich gar gebraten,
Springt dann vom Spieße wie geschnellt
Zur großen Schüssel und zerspellt
In so viel Stück als Gäste.

Die Gäste, die schnablierten ihn,
Und all' sind guter Dinge;
Es dünkt die Speis' in ihrem Sinn
Sie köstlich, nicht geringe.
Sie essen: jeder hat genug,
Und jeder wird davon so klug,
Wie er noch nie gewesen.

Aus einer Auswahl heiterer Gedichte, die Ernst Lissauer im Verlag von Hermann Eybock herausgibt.

Der Unschlüssige / von Malvolio

Das Schauspielhaus einer Hansestadt. Der Direktor Freiherr Alfred von Thaler ist, ausnahmsweise, von einer längern Reise nach Wien zurückgekehrt; will in einer Stunde wieder nach Wien fahren und ist dabei, sich inzwischen mit seinem Oberregisseur sehr intensiv den Direktionsgeschäften zu widmen. Er sitzt also in einem wiener Stuhl, trinkt einen wiener Kaffee, pfeift einen wiener Walzer. Der Regisseur steht vor ihm in der Haltung, die einem Literaturbaron gegenüber geziemend ist.

Baron: Alsdann, mein lieber Müller — wann das Stück zu Ende is, dann rufens mich. Dann komm ich und verbeug mich. Vielleicht halt ich auch eine Red'. Was spielens denn heut bei mir für eine Premiere? Ich glaub, ich hab das Stück inszeniert, aber ich kann mich nimmer entsinnen, was für ein Schmarrn es eigentlich is ...

Regisseur: Aber das ist doch von Anzengruber —

Baron: Ja, ja, von Anzengruber. Das is der, von dem ich in meine Reden schon so viel Schönes g'sagt hab. Ja, die österreichischen Dichter, die können mir schon zu Dank verpflichtet sein. Unter uns, ganz Oesterreich ist mir zu Dank verpflichtet. Aber Oesterreich is mir ekelhaft! Glaubens mir, mein lieber Müller, einfach ekelhaft. Ich fahr auch nur nach Wien, ums mir abzugewöhnen. Ich bleib immer hier bei meine lieben Hansestädter!

Regisseur: Ja, wo sollten Sie denn sonst bleiben, Herr Baron?

Baron: Sehr richtig: wo sollte ich denn sonst —? (Unruhig) Sie, Müller, is denn kein Telegramm da? Gehens, lieber Müller, schauens doch einmal nach in der Kanzlei. (Der Regisseur geht. Der Baron beginnt schnell ein Feuilleton: ‚Von den Pflichten eines Burgtheaterdirektors'. Der Regisseur mit einem Telegramm). Aus Wien? (Sieht nach). Wirklich. Ja, was hab denn ich mit dem gräßlichen Wien? Unterschrift: Burgtheater. Aber da bin ich ja jahrelang net drin g'wesen, wissens, nur immer so von außen herumg'laufen, verachtungsvoll natürlich. (Liest) Sehr geehrter Herr Baron! Sind geneigt, Ihren dringenden, von Ihnen immer wieder geäußerten Wunsch zu erfüllen. Der alte Schlenthrian am Burgtheater muß aufhören. Das Burgtheater muß wieder hinauf auf den hohen Fels der Kunst. Wollen Sie das besorgen? (Zum Regisseur) Nein, sehens nur die Ueberraschung. Ich und das Burgtheater! Wer hätt' das ahnen sollen? Ja, mein geliebtes Wien, von dem ich nimmer lassen kann, nach dem mich die Sehnsucht immer wieder z'rückzieht —. Jessas, Jessas, was hab ich über Wien und seine Dichter schon z'sammeng'redt und z'sammeng'schrieben! Darf ich die Leut da im Stich lassen?

Regisseur: Aber eigentlich haben die Leute hier doch auch einige Ansprüche an Sie.

Baron: Sehr wahr, sehr wahr. Lieber Müller, man ist eben nicht umsonst der geniale Regisseur, der gewaltige Direktor, der Mann, dem Hebbel, Grillparzer, Anzengruber ihren Ruhm zu verdanken haben. Aber was tun? Soll ich mich zerschneiden? Material wär' halt schon genug da. Aber meine Konstitution würde die Trennung in

zwei Hälften kaum überwinden. Wissens was? Ich werd' das hiesige Theater und das wiener miteinander dirigieren. Das muß doch gehn!

Regisseur: Ist ja bereits gegangen. Ich meine, weil Herr Baron doch schon immer mehr in Wien waren, als hier.

Baron: Lieber Müller, ich seh' schon, Sie sind ein Gegner des Plans. Also gut, Sie werden es zu verantworten haben, wenn ich... Halt, wartens: noch eine Probe. (Er zählt an den Knöpfen seiner selbstverständlich offenstehenden Weste ab) Soll ich nach Wien? Soll ich nicht? Soll ich . . . soll ich nicht? (Da er merkt, daß ein völlig überflüssiger sechster Knopf der Weste seine Entscheidung in negativem Sinne beeinflussen müßte, reißt er ihn ab, wirft ihn fort und konstatiert nach der Berührung des fünften Knopfes) Ich soll! Müller, da sind höhere Mächte im Spiel. Da kann man nix machen!

Regisseur: Aber Herr Baron — denken Sie doch auch an das Publikum! Sie finden keines mehr, das sich Ihre Reden so geduldig mit anhört wie das hiesige.

Baron: Müller, Müller! Sein oder nicht sein, das ist hier die Frage! wie der von mir so vortrefflich inszenierte Shakespeare sagt. Nein, Sie haben recht; so leicht kann ich mich nicht von dieser Stadt trennen. Mag es mich später gereuen, mögen meine Wiener mich verachten: ich bleibe. Nein, nein, halten Sie mich nicht zurück! Mein Entschluß ist gefaßt. Einen Moment, bitte. (Er schreibt hastig zwei Zettel, klingelt dann und übergibt dem eintretenden Diener beide Blätter. Auf dem einen steht: „Burgtheater, Wien. Akzeptiere. Bin überglücklich. Thaler"; auf dem andern: „Eine Schlafwagenkarte erster Klasse nach Wien") So, die Hansestadt hat mich wieder. (Herr Andersen und Herr Brodersen, zwei Aufsichtsräte, stürzen höchst erregt herein).

Andersen: Tjä, Herr Beroon, nu sagen Sie mal, Sie wollen mal eben 'n büschen nach Wien an die Burg? Gitt, was 'n entsetzlichen Slag —!

Brodersen: Nö, Herr Beroon, das wern Sie doch nech tun, nech? Was sollen denn da blos die Dichters machen, der Kadelburg und der Ibsen und der Hauptmann und der Kleimann von unse'n ‚Korrespondenten', nech?

Baron (in Positur): Meine Damen, meine Herren, Hansestädter! Ihr habt recht, wenn Ihr zu mir mit dem von mir so einzigartig inszenierten Wallenstein sprecht: „Alfred, bleibe bei mir". Ihr habt mir, als ich fremd hierher kam, manchen Vorschuß gegeben — in Form Eurer Gunst natürlich. Ich will Eurer Großmut nichts schuldig bleiben. Bitte, mich nicht mißzuverstehen: ich bleibe. Ich gehe nicht nach Wien. Niemals! (Ab durch die Mitte)

Die Aufsichtsräte (schreien): Hurrah — der Herr Beroon — oh, was 'n Mensch!

Diener (bringt einen Brief)

Regisseur (liest): Servus, oes Dickschädel! Gangen bin i net — aber g'fahren bin i! Thaler. (Alle stehen mit langen Gesichtern)

Rundschau

Quo vadis

Jean Nouguès ist fürwahr ein glücklicher Komponist. Jede Woche mehrmals auf dem Theaterzettel zweier großer pariser Opernbühnen zu stehen, das ist nicht einmal dem hier noch immer vergötterten Massenet beschieden gewesen. Aber während der kritische Beurteiler in ‚Chiquito' ein ziemlich befriedigendes Exempel für die Verschmelzung veristischer Mache mit den primitiven Regeln von Debussy und Dukas begrüßen konnte, ist angesichts dieses platten ‚Quo vadis' die Enttäuschung um so größer. Es muß nur bemerkt werden, daß dieses Monstrum tendenziösen Opernstils, in dem sich ein verwässerter Meyerbeer in melodramatischen Konvulsionen gefällt, vor ‚Chiquito' geschrieben ward, und daß ihm das Kainszeichen eines sensationellen Erfolges in Monte Carlo anhaftet. Was einem solchen, aus Hochstaplern, Champions des Trente-et-Quarante und Kokotten zusammengesetzten Publikum höchlichst gefiel, wird notwendigerweise den brutalen und stupiden Instinkten der großen Masse entsprechen, und demgemäß hat man auch ‚Quo vadis' zu werten: als ein Musterbeispiel forcierter Theatralik. Schon daß das Libretto dem Roman von Sienkiewicz entnommen ist, dieser epischen Mißgeburt, stimmt mißtrauisch; und nach dem ersten Bild bereits sagt man sich, daß da Nouguès in betrüblicher Art dem vulgären Geschmack für effektvolle Opernmusik Konzessionen gemacht hat. Die Phrase der Eunice: „Aus Blumen des Gartens flocht ich Girlanden . ." ist zu einem banalen Cellosolo mit obligater Flötenbegleitung ausgerenkt; die schwülstige Arie der Poppea: „Lacht, schmähliche Herrscher!" wird später zu einem Triumphmarsch; ein konventionelles Duo zwischen Vincinius und Lygia schließt mit einem Chor von schlimmster rhythmischer Seichtheit, der die Orgie des Nero einleitet. Einzig die Erzählung des Petrus fällt durch einfache Harmonik und hinlänglich geglückte Phrasierung aus dem Rahmen des Ganzen, und hie und da sind Ansätze zu einer originellen Charakterisierung der einzelnen Personen, um allerdings alsbald in süßlicher Lyrik ertränkt zu werden. Nur eine Figur ist wirklich eigenartig und pittoresk aufgefaßt: des alten Chilon, der mit einem sakkadierten Motiv von ironischer Komik auftritt, und dessen Rolle bis zum Schlusse einheitlich gestaltet erscheint. Das Uebrige aber ist konventionelle Mache schlimmster Sorte, die Nouguès wirklich abträglich wäre, wenn er nicht glücklicherweise mit ‚Chiquito' dargetan hätte, daß auch Opernkomponisten Kinderkrankheiten zu überwinden haben, über die man mit Gleichmut hinwegsehen kann, falls sie nicht chronisch werden; das ist in diesem Falle nicht geschehen. **Franz Farga**

Von Menander

Von Menander, dem großen griechischen Lustspieldichter,

der im Jahre 290 vor Christi Geburt in Athen starb, besaßen wir bis vor kurzem wenig mehr als seinen Namen, dessen guter Klang aber Jahrhunderte überdauerte. Bei Plautus und Terenz begegnen wir Motiven und Resten seiner Komödien wieder, und Plutarch beantwortet die Frage, weswegen es sich für einen gebildeten Menschen lohne, ins Theater zu gehen, mit den Worten: Menanders wegen! Und Goethe sagte zu Eckermann: „Nächst dem Sophokles kenne ich keinen, der mir so lieb wäre. Er ist durchaus rein, edel, groß und heiter, seine Anmut unerreichbar. Daß wir so wenig von ihm besitzen, ist allerdings zu bedauern. Allein auch das ist unschätzbar und für begabte Menschen viel daraus zu lernen."

Vor vier Jahren ungefähr entdeckte der französische Gelehrte Lefebvre in Aegypten eine Papyrushandschrift aus dem fünften Jahrhundert nach Christi Geburt, die fast 1400 Verse, Bruchstücke verschiedener Komödien Menanders enthielt. Kurz darauf inszenierte der hallenser Archäologe Karl Robert auf der lauchstädter Bühne durch Studenten eine Aufführung von Menanders ‚Schiedsgericht' und der weniger gut erhaltenen ‚Samierin'. Mochte hier das starre Festhalten an der historischen Treue immerhin ein heutiges, wenn auch sachverständiges Publikum stören — die Bühne der Gegenwart verträgt weder eine solche Fremdartigkeit in Kostüm und Szenerie, noch die Darstellung der Frauenrollen durch Männer — so verdient doch der Gedanke, Menander unsrer Bühne zurückzugewinnen, alle Anerkennung. Aber es kam noch ein Umstand hinzu, die Wirkung der lauchstädter Aufführung stark zu beeinträchtigen; von dem ‚Schiedsgericht' sind uns nur zwei Drittel der Verse, ungefähr 600, erhalten (von andern Stücken noch weit weniger). Daß nun Robert die Lücken in der Handlung, den fehlenden Dialog durch Pantomimik vorteilhaft zu ersetzen gedachte, erwies sich als unhaltbar; denn der stete Wechsel zwischen gesprochenen Worten und stummem Spiel verstößt zu stark gegen unser modernes Empfinden.

Ganz im Gegensatz dazu steht nun die Uraufführung des ‚Schiedsgerichts' am gießener Stadttheater. Der gießener Universitätsprofessor Körte hat die vorhandenen Verse ins Deutsche übertragen, und Friedrich von Oppeln Bronikowski hat die fehlenden Teile unter Benutzung der Bruchstücke ersetzt. Schwerlich dürfte es dem Unkundigen aufgefallen sein, daß die ersten Szenen zwischen dem behaglich langsamen Koch, dem schwatzhaften Onesimos (auf dem Theaterzettel war er fälschlich ‚Vater' statt ‚Sklave' des Chairisios genannt) und Smikrines, dem Schwiegervater des Chairisios, die sehr gut die Stelle einer Exposition vertraten, neu eingefügt sind. Die nächste Szene, ein ‚Schiedsgericht', hat dem ganzen Stück den Namen gegeben. Smikrines schlichtet den Streit zwischen dem Köhler und dem Hirten um einen Findling, indem er sowohl das ausgesetzte Kind als auch den dabei gefundenen Schmuck dem Köhler, der als Sklave im Hause seines Schwiegersohnes dient, zuspricht. Durch diese ergötzliche Szene kommt das Kind in das Haus des

Chairisios, der sich aus Wut und Verzweiflung über den Fehltritt seiner Gattin — sie war einige Zeit vor der Ehe auf einem orgiastischen Feste vergewaltigt worden — bei verschwenderischen Gelagen in den Armen einer Harfenspielerin zu trösten sucht. Die Frage nach dem Vater und der Mutter des Kindes schürt nun eine Reihe der heitersten und auch ernster Situationen, in denen überall neben der Lebenswahrheit der scharfunterschiedenen Charaktere ein geistreicher Witz, der uns nur mitunter etwas herb klingen mag, dominiert. Die Harfenspielerin schließlich löst mit Hilfe des Ringes, der sich bei den Schmucksachen des Findlings vorgefunden hat, den Konflikt; denn der Ring gehört — Chairisios. Von der Harfnerin muß er, der Sittenreine, erfahren, daß er bei jenem Feste den Ring verlor, während er eine ihm unbekannte Jungfrau vergewaltigte, die nun seine — Gattin ist.

Ob sich das Stück auch auf andern Bühnen als lebensfähig erweisen wird, ist eine Frage, die sich nach dieser Uraufführung in einer Festvorstellung schwerlich beantworten läßt. Soviel kann man allerdings sagen: einige Szenen sind heute noch ihrer vollen Wirkung sicher, dank der meisterhaften Charakterisierungskunst und dem Witz Menanders. Dagegen konnte der Uebersetzer die elegante, anmutige Sprache des Originals im ganzen so wenig retten, wie es uns bisher gelungen ist, das Leichte, Graziöse, Klangreiche der französischen oder italienischen Gesangslyrik zu übertragen.

Hermann Franz Oktavio

Aus Menschenliebe

Der Herausgeber eines Theaterblattes hat es in einem Punkte ebenso schlecht wie ein Theaterdirektor: er bekommt unzählige Dramen zugeschickt. Er hat es aber auch in einem Punkte eben so gut wie ein Theaterdirektor: er liest sie nicht. In den weitaus meisten Fällen genügt ja wirklich ein Blick. Wenn dieser eine Blick, ein kurzer oder ein längerer, nicht genügt, liegt manchmal Genie und manchmal Irrsinn vor. Worum es sich bei dem Schauspiel ‚Ollan Donnoria, der Hurenprediger oder Das glänzend bestanden-mißlungene Doktor-Examen' — der Frucht eines zwanzigjährigen ernsten Studiums — handelt, mag jeder Leser nach der Selbstkritik und der Inhaltsangabe beurteilen, die der Dichter seinem Werk voraufschickte, um ihm eine freundliche Aufnahme zu sichern, und die ich aus Menschenliebe nicht für mich behalten zu dürfen glaube.

*

‚Ollan Donnoria' ist ein Schauspiel, dem die Neuzeit nichts ähnliches gegenüberzustellen hat an innerm sittlichen Wert. Man kann das Schauspiel getrost neben die Schillerschen Dramen stellen, ohne befürchten zu müssen, daß es verblassen würde. Was dem Stück etwa an Bühnengewandtheit fehlt, wird reichlich aufgewogen durch den Geist, der es beherrscht. Besonders die Figur des Hauptdarstellers ist eine so charaktervoll gelungene, daß man sie als einzigartig, vielleicht phänomenal bezeichnen muß. Es ist bewunderungswürdig, wie Donnoria aller kritischen Situationen Meister wird. Ueberraschend ist es,

daß die Handlung fast stets anders verläuft, als man erwartet, und trotzdem keine Enttäuschungen bringt. Die Handlung bedarf fast gar keiner Ausstattung, da nur wenige Personen auftreten. Man befindet sich fortwährend im Banne der Hauptperson. Donnoria legt die Hand an Wunden, die so leicht kein andrer zu berühren wagen würde, er lüftet mit kühner Hand die Maske der Heuchelei, wo jeder andre sich fürchten würde, die Finger zu verbrennen. Donnoria stürzt alte Heiligtümer um, er kann es wagen. Denn er führt die unwiderlegbaren Gründe und Beweise dafür an. Dies zeigt, daß er die Materie vollkommen beherrscht, und daß sich unter dem Drama ein gut Teil realer Wirklichkeit verbirgt. Das Stück dürfte zuerst nicht unangefeindet bleiben, aber wie so vieles Gute. Donnoria ist eine Figur, die jedem Feinde gewachsen sein dürfte. — — —

Erster Akt

Donnoria, Student der Theologie, kommt in Zwiespalt mit seiner Ueberzeugung und will das Studium aufgeben, respektive umsatteln. Er wird von seinem Gönner und Schwiegervater in spe, dem Hofrat Samson, gezwungen, den Doktor zu machen, oder die Verlobung kommt nicht zustande.

Zweiter Akt

Donnoria bewältigt die ihm gestellte Aufgabe in außerordentlichstem Maße, er stellt eine Anzahl Thesen auf, die alle herrschenden Anschauungen über den Haufen werfen, und bittet um schärfste Kritik seiner Thesen, er wünscht eine lückenlose Annahme oder vollständige Verwerfung seiner Arbeit. Die Einwendungen des Opponenten Professor Breithaupt widerlegt Donnoria in überraschender Weise. Er erringt moralisch einen vollständigen, glänzenden Sieg. Professor Breithaupt bricht unter den wuchtigen Schlägen Donnorias vollständig zusammen und wird vom Schlage gerührt. Der Doktor wird Donnoria aber nicht erteilt, weil er sich von den herrschenden Anschauungen getrennt hat.

Dritter Akt

Der Fürst von Mellingen-Sissinghausen, Donnorias Gönner, wundert sich über den Durchfall und verlangt Aufklärung. Donnoria erteilt ihm dieselbe mit dem Resultat, daß der Fürst ohnmächtig zurücksinkt unter der Wucht der Erklärungen.

Vierter Akt

Lili de Periam, Maja du amour, Rossilli la femme, drei Damen der Demimonde, inszenieren einen eigenartigen Versuch, um Donnoria mit ihren Reizen zu gewinnen. Donnoria geht auch hieraus als Sieger hervor und erweist sich als ein Mann von Charakter.

Fünfter Akt

Begräbnis einer ermordeten Halbweltdame. Berühmte Leichenrede Donnorias. Editta, die gefallene und verstoßene Tochter des Hofrats Samson, findet sich wieder und wird Donnorias Gattin. Der sterbende Fürst hat als letzte Handlung einen Lehrstuhl für Bildung und Schönheit der Seele und des Charakters geschaffen und Donnoria zum außerordentlichen Professor ernannt.

Schluß

Das Stück bedarf keines Kostenaufwandes für Ausstattung, sondern wirkt durch einfache, menschlich wahre, inhaltreiche Darstellung.

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

H. M. R. 1. Das Recht, sich Hofschauspieler oder Hofopernsänger zu nennen, steht nicht jedem Künstler zu, der an einer Hofbühne tätig ist. Vielmehr ist zur Führung dieses Titels nur derjenige berechtigt, dem er in Anerkennung seiner Leistungen besonders verliehen ist.

2. Die Beendigung der Tätigkeit an der Hofbühne hat auf das Recht, den verliehenen Titel zu führen, keinen Einfluß. Der Schauspieler kann sich, wenn er an einem andern Theater engagiert ist, Hofschauspieler a. D. nennen. Die Führung des Titels darf ihm nur untersagt werden, wenn er ihm durch gerichtliches oder disziplinarisches Urteil wieder entzogen ist.

3. Bezeichnet der Schauspieler sich auch nach der Entziehung als Hofschauspieler a. D., so wird darin das unberechtigte Führen eines Titels erblickt, das nach § 360 Ziffer 8 des Reichsstrafgesetzbuchs mit Geldstrafe bis zu 150 Mark oder Haft bis zu sechs Wochen bestraft wird.

Annahmen

Walter Bloem: Heinrich der Löwe, Vieraktiges Schauspiel. Meiningen, Hoftheater.

Ludwig Rohmann: Im Burgwinkel, Schauspiel. Weimar, Hoftheater.

Walter Schmidt-Häßler: Die Wunder der heiligen Cäcilie, Märchendrama. Rostock, Stadttheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

31. 12. Franz Cornelius: Junggesellen, Schwank. Graudenz, Stadttheater.

Edward Stilgebauer: Der moralische Teeabend, Posse. Frankfurt am Main, Schauspielhaus.

1. 1. Oskar Blumenthal: Der schlechte Ruf, Ein Akt. Leipzig, Stadttheater.

2) von übersetzten Dramen

Carl Waldow: Zeit ist Geld, Englischer Schwank. Frankfurt am Main, Schauspielhaus.

3) in fremden Sprachen

Tristan Bernard: Der unbekannte Tänzer, dreiaktiges Lustspiel. Paris, Athénée.

Hermann Heijermans: Die schöne Schläferin, Schauspiel. Amsterdam, Neederlandsche Tooneelvereeniging.

Zeitschriftenschau

Friedrich Alafberg: Berliner Theaterkultur. 1. Otto Brahm. Das freie Wort IX, 19.

Ferdinand Avenarius: Tageskritik. Kunstwart XXIII, 7.

Fritz Burschell: J. M. Reinhold Lenz und seine Komödien. Masken V, 17.

Hermann Conrad: Shakespeares Verhältnis zum weiblichen Geschlecht. Der Neue Weg XXXVIII, 52.

Carlos Droste: Beethovens Fidelio und seine Darstellerinnen. Bühne und Welt XII, 7.

Maximilian Harden: Der Widerspenstigen Zähmung. Zukunft XVIII, 14.

Hermann Kienzl: Epilog zum Schauspielerparlament. Wage XIII, 1.

Hans Land: Clara Ziegler. Reclams Universum XXVI, 14.

Jacob Minor: Alexander Römpler. Oesterreichische Rundschau XXII, 1.

Carl Seefeld: Das Wiener Burgtheater. Türmer XII, 4.

Wilhelm von Scholz: Bild und Drama. Kunstwart XXIII, 7.

Heinrich Stümcke: Das neue Hoftheater in Meiningen. Bühne und Welt XII, 7.

Engagements

Berlin (Schauspielhaus): Elfriede Heisler.

Elberfeld (Stadttheater): Georg Schliephak 1910/12.

Frankfurt am Main (Residenztheater): Jesta Bergen 1910/12.

Hildesheim (Neues Stadttheater): Ludwig Selly 1910/12.

Kissingen (Sommertheater): Oscar Hardel 1910.

Magdeburg (Viktoriatheater): Heinz Erich, Sommer 1910.

Nürnberg (Stadttheater): Oscar Hardel 1910/12.

Posen (Neues Stadtheater): Kurt Klemich 1910/12; Ludwig von Mayerhofen, Ida Neustadtl, Paul Wiesendanger 1910/13.

Pyrmont (Sommertheater): Ruth von Wedel 1910.

Rostock (Stadttheater): Paul Nowakowsky.

Salzbrunn (Fürstliches Sommertheater): Ferry Dittrich 1910.
(Sommertheater): Willy Stapel 1910.

Stuttgart (Hoftheater): Charlotte Voigt.

Thorn (Stadttheater): Martin Lindemann 1910/11.

Wildbad (Sommertheater): Hans Hinrichsen 1910.

Nachrichten

Der Direktor des Friedrich-Wilhelmstädtischen Schauspielhauses in Berlin, Herr W. Soendermann, ist wegen Zahlungsunfähigkeit von der Besitzerin des Hauses seiner Stellung enthoben worden. Die artistische Leitung des Theaters hat Herr Woldemar Runge übernommen.

Das Stadttheater von Meran schreibt die Stelle eines artistischen Leiters mit 6000 Kronen Gehalt und Tantiemen aus, gleichzeitig aber auch die volle Verpachtung. Im Falle der Pachtung wäre eine Kaution von 50 000 Kronen und eine Jahrespacht von 10 000 Kronen zu erlegen, wofür dem Pächter des Theaters Beleuchtung, Beheizung, Bibliothek, Garderobe und Dekorationen zur Verfügung stehen. Bewerbungsfrist bis 15. Januar 1910.

Die Presse

Otto Anthes: Don Juans letztes Abenteuer, Drama in drei Akten. Neues Theater.

Berliner Tageblatt

Anthes überrascht durch ein artiges Talent, Empfindungen hier und da in unverbrauchte Worte zu kleiden. Man lauscht ihnen willfährig, um vielleicht ein Künstlertum zu entdecken, das aus den dramatischen Eingebungen der Tragödie nun und nimmer herauszulesen ist.

Lokalanzeiger

Des Autors Kraft versagte bei der Entwicklung der Charaktere und bei der psychologischen Durchführung ihrer seelischen und sinnlichen Konflikte. Immerhin zwingen der kühne Griff und eine aus aller äußerlichen Kraftmeierei der Sprache tönende Kraft und Frische zur Anerkennung.

Börsencourier

Sinnumschmeichelnde Lyrismen klingen da und dort hervor und muten uns freundlich an — ja, wenn nur mit Wortgepräge, mit Sentenzen und Reden ein Drama zu gestalten wäre! Leider berührt uns der Versuch so, wie etwa das Unternehmen, aus rotleuchtenden Rosen, aus duftenden Veilchen und aus weichem Flieder ein Haus zu bauen.

Morgenpost

Ein leidliches Theaterstück; die unausgeknospte Idee eines Dichters liegt darin verkapselt. Nur ein paar Gedanken flirren auf.

Vossische Zeitung

Das Stück hat glühenden Atem, seelische Tiefe und einen echten tragischen Zug. Ob die Psychologie der Entwicklung nach allen Seiten der Prüfung standhält, scheint mir fraglich.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW. 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 3
20. Januar 1910

Ein Brief an Bab / von Hans Kyser

Sehr geehrter Herr Bab! Aus Ihrer Besprechung der ‚Medusa' in der ersten Januarnummer der ‚Schaubühne' habe ich ersehen, daß unsre Auffassungen über das Wesen des künstlerischen Menschen absolut divergieren, woraus notwendig das in Ihrer Kritik gegebene Mißverhältnis zu meinem Problem und zu dessen Hauptträger resultieren mußte. Sie sagen: der Konflikt zwischen Leben und Kunst ist überhaupt keine Realität. Ich behaupte: er ist eine der stärksten Realitäten, die für uns vorhanden sind. Sie sagen: der echte Künstler hat seine Art, zu sein und zu schaffen, stets als höchste, reifste und gesündeste Art der Lebensentfaltung, nie als etwas dem Leben Fremdes und Feindliches empfunden. Ich behaupte: der echte Künstler hat seine Art, zu sein und zu schaffen, stets als seine höchste, reifste — und gesündeste?? — Art seiner Lebensentfaltung empfunden (was ich ja dargestellt habe) und darum als etwas dem Leben Fremdes und Feindliches. Sie sagen: daß der historische Zustand, die jede Tat lähmende Betrachtungsweise, der Relativismus, die unablässige Reflexion den Menschen in Gegensatz zu dem sich bedingungslos setzenden, sich durchsetzenden Leben bringt. Ich behaupte: nicht der Relativismus, nicht die unablässige Reflexion, sondern sein Positivismus, seine Gestaltung und also sein unhistorischer Zustand schafft in dem Menschen und besonders im Künstler den Gegensatz zum Leben.

Aus diesen drei Glaubensartikeln springt wohl zur Genüge die Verschiedenartigkeit unsrer Anschauungen über das Wesen des künstlerischen Menschen hervor. Sie sprechen meine Anschauung als die wehleidig romantische Selbstbespiegelung des Artisten, eine Ausrede tatlahmer, hypertrophisch reflektiver Literaten, als romantische Hypochondrie an, und ich glaube, daß sie die Anschauung eines Michelangelo, Flaubert, Beethoven ist, während ich Ihre Anschauung in Wahrheit als literarisch empfinde. Das werden wir uns gegenseitig zugute halten, denke ich, und wir werden uns dabei beruhigen. Ich werde

Ihre Anschauung nie teilen, ebensowenig wie Ihren rätselhaften Satz begreifen, daß ich in meinem Künstler Daidalos einmal später den großen Typ jedes ganz Lebendigen, Tatwilligen darstellen möge, da doch mit der Darstellung eines künstlerischen Typus nie zugleich der entgegengesetzte Typ des Tatwilligen vermengt werden kann, wenn ich nicht etwa die Absicht habe (und ich verrate Ihnen, daß ich sie habe), den Typus des Dilettanten darzustellen.

Für mich bedeutet jede starke Individualität immer einen Gegensatz zum Leben. Je stärker die Individualität, desto stärker wird diese Gegensätzlichkeit, dieses Selbstherrliche empfunden werden. Wir unterjochen das Leben kraft unsers individuellen Gegensatzes. Wir geben doch nicht Offenbarungen des Lebens — was ist das? — sondern Offenbarungen einer Persönlichkeit, eines Selbst-Schöpferischen, eben eines individuellen Gegensatzes zum Leben, wie es mir nicht nur jede künstlerische Gestaltung, sondern in gleicher Weise die brieflichen Aeußerungen aller starken Kunstindividualitäten beweisen. Ich meine, wir kämpfen mit dem Leben, bis es sich nach unserm Willen gestalte in unsern Gestaltungen. Und doch hat das „Problem des Täters, des handelnden, voll lebendigen Menschen" überhaupt nichts mit dem Künstler zu tun. Weil er als Künstler niemals ein handelnder Mensch, sondern ein gestaltender Mensch ist. Der handelnde Mensch lebt, befreit sich in Handlungen, der künstlerische Mensch dichtet, befreit sich in Gestaltungen. Nur der Dilettant vermengt beides. Es ist ein Idealzustand, den Sie als Regel annehmen, daß „der Künstler ein ganz lebendiger, ein im großen Sinne normaler Mensch ist". Ist er das in Wirklichkeit? Wohl lebt der Künstler wie andre, er lebt tiefer und lebendiger und unnormaler, er handelt auch, aber sobald er am Pult und in der Werkstatt sitzt, dichtet er, wird er positiv und unhistorisch, ist er beileibe kein Tatwilliger, sondern nichts als ein Gestaltungswilliger, wird er ein Gegensatz selbst zu seinem eigenen Leben (unter dem Zwange des Stils). Nicht „in der notwendigen Beschränkung auf einen Lebenskreis, die als Nichtachtung andrer Lebensgebiete gefährliche Folgen haben muß, liegt das große tragische Grundproblem". Das hat der Künstler mit jedem Berufspflichtigen gemeinsam. Sondern das tragische Grundproblem liegt hier: der Mißbrauch, den unser Kunstwille mit unserm Lebenswillen treibt; daß wir unser Leben unsern Gestaltungen aufopfern, die selbstherrlich über uns hinaus im Leben dastehen, sich dem Leben, wenn sie groß sind, zunächst immer als etwas Fremdes und Feindliches aufzwingen; die furchtbare Realität des Konfliktes zwischen Leben und Kunst. Das ist keine Ausrede tatlahmer Literaten — seit wann sind Ibsen und Flaubert, um zwei zu nennen, Literaten?! — sondern das ist Dasein, nicht mehr und nicht weniger, und ich glaube, keine Kritik der Welt wird meinen Daidalos

einen Literaten nennen können. Ich habe ihn als Typ des Gestaltungswilligen darstellen wollen: ein Selbstherrlicher, ein Schöpfer, der den wüsten Knäuel des äußerlichen Lebens verachtet, weil er sich ein Meister und Herr des innerlichen Lebens dünkt. Der Gestaltungswille beherrscht ihn so, daß er sich sogar stärker als der Lebenswille erweist, woraus sich die tragischen Konsequenzen ergeben, die zu seinem Untergang führen.

Es bleibt mir nur noch zu sagen übrig, daß es nicht richtig sein kann, eine Sprache als „unbemeistert in jedem Sinne" zu charakterisieren, wenn sie das Produkt einer dreijährigen, fort und fort umfeilenden Arbeit ist. Gerade weil sie hingeredet scheint, ist sie alles andre als hingeredet.

Antwort / von Julius Bab

Die Ausführungen Hans Kysers überzeugen mich natürlich gar nicht. Was er als Künstlertum gelten läßt, ist mir eben romantische Nervenkrankheit. Auch die Großen, die er für sich anführt, waren von diesem Zeitleiden nicht frei. Die Größten aber, die für mich zeugen, hatten in der Kunst kein Surrogat, sondern einen Ueberschuß des Lebens. Es ist indessen hoffnungslos, einem Dichter, der vor seinem Werk steht, etwas beweisen zu wollen. Ich vertage also die Debatte über das an sich gewiß sehr wichtige Thema bis zu einem allgemeinern Anlaß. Hinzufügen muß ich nur, daß ich der Kyserschen Sprache nicht Arbeit, sondern Meisterschaft abgesprochen habe: Meisterschaft, die nie in drei Jahren erarbeitet wird, die manchmal in dreißig Jahren wächst. Gerade, daß Kysers Vers so nach der Arbeit riecht, so sichtlich den Schein hingeschleuderter Natur umkrampft, gerade das trennt dieses große Talent noch von der Meisterschaft.

Traurigkeit / von Alfred de Musset

O all mein starkes Leben ging dahin,
und all das Lachen, sich mit Freunden freuen,
und selbst die Lust, sich heimlich zu erneuen
am stolzen Wahn: daß ich ein Schöpfer bin.

Nach Wahrheit zog ich aus von Anbeginn,
und Kronen bot sie allen ihren Treuen —
doch kaum erstritten, wars ein tief Bereuen,
ein leeres Wissen ohne Licht und Sinn.

Und doch! Und doch — hier ist das Tor ins Leben.
An ihm vorüber stürzt der Pfad ins Nichts,
auf seiner Schwelle steht der Herr des Lichts — — —
Gott spricht — wir alle müssen Antwort geben.

Ich will vor seinem Antlitz nun entbreiten
mein letztes Gut: die Tränen alter Zeiten.

Freie Nachdichtung von Julius Bab

Das Hebbeltheater

Es kam, wie es kommen mußte; und es ist höchstens ein Wunder, daß es nicht bereits früher so gekommen ist. Für dieses Theater war von Anfang an kein Bedürfnis vorhanden. Immerhin wäre vielleicht ein Bedürfnis zu schaffen gewesen. Richard Vallentins Wunsch, sich endlich selber seine idealen Forderungen zu erfüllen, hätte nur so stürmisch und so originell zur Tat werden brauchen, daß man sich, daß auch ein zahlungsfähiges Publikum von hohem Niveau sich diesem gebieterischen Willen zur reinen Kunst gebeugt hätte. Ich glaube nicht an diese Möglichkeit. Aber halten wir uns an den tatsächlichen Verlauf der Dinge. Vallentin starb und blieb unersetzt: als Regisseur, der er nach seinem geschriebenen Vertrag; vor allem aber als Seele des Unternehmens, die er nach ungeschriebenen Verträgen war. Beide Aemter übernahm Herr Eugen Robert. Wie er sie bekleidete, das könnte man nachträglich wahrhaftig unerörtert lassen, wenn man sich nicht im Interesse des Theaters, das nun einmal dasteht, und des Ensembles, das in eine unsichere Zukunft sieht, darüber klar werden müßte, was für Fehler begangen worden sind, ob sie zu vermeiden gewesen wären, und wie sie für einen Nachfolger, der nicht blos träge weiterwursteln will, zu vermeiden sind.

Herrn Roberts Grundfehler war es, daß er ein neues und sehr kostbares Theater mit einem Kapital zu erbauen unternahm, mit dem heute in Berlin kaum ein altes Theater weiterzuführen wäre. Dieses Kapital war so gering, daß das Theater in der Königgrätzerstraße nur bestehen konnte, wenn keines von jenen verheerenden Ereignissen eintrat, die man in Kontrakten als force majeure zu bezeichnen pflegt, und wenn ein Zugstück das andre ablöste. Es daraufhin zu wagen, hieß den Zorn der Götter herausfordern, die denn auch nicht verabsäumten, alle jene Ereignisse, Maurerstreike und Todesfälle, auf das Hebbeltheater und alle Zugstücke auf andre Theater herabzuschicken. Aber wäre wirklich gar kein bischen Glück zu erzwingen gewesen? Ein findiger Kopf hätte sich gesagt, daß es wenig Sinn habe, sich ohne die Kräfte der Brahm und Reinhardt auf deren eigenstes Feld zu begeben. Er hätte nach der Lücke gespäht, die sie gelassen haben und hätte diese auszufüllen getrachtet. Er hätte, mit einem Wort, alles aufgeboten, um eine Spezialität, meinetwegen eine kleine, aber jedenfalls eine unterscheidbare und damit wertvolle und vielleicht auch zugkräftige Spezialität zu schaffen. Welche? Da siehe du zu, oder da hättest du zusehen sollen, der du die Courage hattest, eine Anzahl von Existenzen auf dein

schwankes und schwaches Schiff zu laden. Herr Robert machte es sich bequem. Er spielte Stücke, die ihrer Art nach auch von Brahm und Reinhardt hätten gespielt werden können und manchmal nur zufällig von ihnen zurückgewiesen worden waren; und er griff, ganz wie Brahm, in der ärgsten Not zu Schmarren, die sein künstlerisches Gewissen verwarf, und die in ein Haus der betont guten Absichten erst recht keine breite Masse verlocken konnten. Sobald diese Stücke, die literarischen wie die unliterarischen, leicht zu spielen waren, spielte das Hebbeltheater sie anständig; sobald sie schwer zu spielen waren, spielte es sie mittelmäßig. Aus Mangel an einer selbständigen Regie, nicht aus Mangel an schauspielerischem Material. Für diese hatte Vallentins Entdeckerblick ausreichend gesorgt, und Herr Robert hätte nur seine Erbschaft getreu zu verwalten brauchen, um in den zwei Jahren ein paar bemerkenswerte Talente, wenn schon nicht weiter zu entwickeln, so doch in ein helleres Licht zu rücken. Aber nicht einmal das geschah. Es gelang einem einzelnen Mitglied, sich das besondere Vertrauen des Direktors zu erwerben und damit die übrigen, unvergleichlich begabtern Mitglieder brachzulegen. Frau Bertens verschwand allmählich von der Bildfläche. Fräulein Ritscher durfte im Hause des Herrn Schmieden ihr genialisches Temperament leuchten lassen. Fräulein Maria Mayer mußte die letzten Tage und den Zusammenbruch der Direktion Robert abwarten, um sich in Batailles ‚Skandal' als souveräne Salonschauspielerin, in Kotzebues ‚Wirrwarr' als höchst geistreiche Karikaturistin zu offenbaren. Die Vertrauensperson herrschte, eine reizlose Transleithanierin, für die sich ein richtiger Berliner ungern auch nur die kleine Freibilletsteuer abnehmen ließ, und auf die darum das Repertoire des Hebbeltheaters gestellt wurde. Mit dieser Ida Erbswurst als Star zog Herr Robert tapfer in die Stadt der Wolter und Medelsky, und wer weiß ob er nicht manches Mal ein Stück, das ihn hätte retten können, aus keinem andern Grunde abgelehnt hat, als weil es für die Vertrauensperson keine Rolle enthielt.

Dafür ist er nun tot, und der Besitzer des Hauses fragt schon seit vierzehn Tagen: Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp, zu tauchen in diesen Schlund? Die Ritter, die Knappen um ihn her vernahmens und schweigen still, und auch ich könnte nur antworten: Und würfst du die Krone selber hinein und sprächst: Wer mir bringet die Kron, er soll sie tragen und König sein! Mich gelüstete nicht nach dem teuern Lohn. Wenn aber einer hervortritt, der den Riesenmut hat, dann soll der Besitzer keine geringern als Riesenmittel von ihm verlangen, damit einer Stadt wie Berlin nicht ein zweites Mal das beschämende

Schauspiel geboten werden muß, wie die Mitglieder eines großen Theaters auf Teilung spielen. Geld allein tuts freilich nicht, und wer es in noch so stolzen Mengen hat und an das Hebbeltheater zu wenden beschließt, der überlege sich doch wenigstens, auf welche Weise er es am langsamsten verlieren kann. Vielleicht beginnt er zweckmäßig mit einer Aenderung des Namens, der so sehr mit Odium bekleckert ist, daß er das Publikum auf Jahre hinaus fernhalten würde. Dann aber wähle er sozusagen eine Fakultät. Wir setzen voraus, daß er Kunst zu machen gedenkt. Da lasse er sich denn auf eine Konkurrenz mit Brahm und Reinhardt nur ein, sobald er die beiden — nicht nach seinem eigenen, sondern nach dem strengen Urteil aufrichtiger Freunde — zu übertreffen hoffen darf. Das wird er nach menschlichem Ermessen nicht hoffen dürfen. Also fahnde er nach einem Sondergebiet. Er gebe entweder nichts weiter als ein einziges Genre, oder er erfinde eine neue Schauspielkunst, oder er stelle sich auf den Kopf und sei überhaupt so verrückt, wie er wolle: aber er vermehre nicht das Proletariat der Theaterdirektoren, wofern auch er wieder keinerlei Existenzberechtigung für sich und seinen Karren nachzuweisen vermag. Er zahle keine unsinnigen Gagen für Krippensetzer, die diesen Karren nicht von der Stelle bewegen, und lasse sich überhaupt in jeder Hinsicht von den Spuren schrecken. Er verweigere keinem Autor seine Tantiemen, erstens weil es nicht schön ist, zweitens weil es sich schnell herumspricht und die bessern Dramatiker flugs in andre Musentempel treibt. Er halte energisch darauf, daß nicht schlechte Beispiele die gute Sitte seines Theaters verderben, auch noch den Besuchern der sechsundfünfzigsten Vorstellung die Besetzung der ersten Vorstellung zu gönnen. Er lege sich nicht auf die Bärenhaut, wenn einmal ein Stück nicht geradezu durchgefallen ist. Nichts demoralisiert ein Theater gründlicher als die Faulheit einer Leitung, die sich. statt neue Proben abzuhalten, monatelang darauf beschränkt, durch Reklamenotizen einen Bombenerfolg da vorzutäuschen, wo die Abendeinnahme nicht mehr blos ein Viertel, sondern bereits ein Drittel der Tageskosten deckt. Herrn Roberts Nachfolger meide schließlich wie die Pest jene aus der Art geschlagenen Teppichhändler, die ihr ehrsames und menschenfreundliches Handwerk vernachlässigen, um Parkettplätze zum Preise von einer Mark zu verbreiten. Wer jemals so billig gekauft hat, geht nie wieder an die Theaterkasse. Das wären etwa die wichtigsten Ratschläge, die ich dem kommenden Mann zu geben hätte. Aber ist er klug, dann liest er, bevor er sie befolgt, erst nach, was Goethe zu Eckermann über den Wert von Ratschlägen gesagt hat.

Alfred von Berger / von Arthur Sakheim

Der gewesene Princeps des hamburger Deutschen Schauspielhauses und neue Herr des wiener Burgtheaters hat den Ehrtrieb, Verborgenheiten zu beleuchten, Schlafende zu wecken, den Gleichgültigen Lust und Herrlichkeit dieser Welt zu zeigen. Entschuldbar, daß er sich mit Vorliebe priesterlich gebärdet, ja dezidiert zu Wortbravaden neigt. Ein schicklicher Rhetor, dessen Perioden zuweilen überschätzt werden. Der gefeierte Baron ist durchaus Theatermann, Sinnennatur, kein Zergrübler und beileibe kein Wissenschaftler. Besitzt aber einen wohldisziplinierten Kunstverstand und hat Ereignisse der Bühne von ganzem Herzen erlebt.

In seinem Theater genoß man des öftern südliche Wärme und Formenklarheit. Das aristokratische Lächeln Wiens. Der Sinn des Direktors liebte edle Dichter; mit den Produkten ephemerer Schreiber verfolgte Herr von Berger, neben den handgreiflichen Zielen, möglicherweise noch die Absicht, das Publikum von den bösen Modernen abzuschrecken. Kommt und seht, wie klein sie sind gegen die Dichter und Propheten, die ich verehre. Er mied es, Dramatiker zu entdecken. Darin gar nicht abenteuerlich gesinnt. Wie Ferdinand von Saar, Franz Keim, Karl Schönherr eine Säule österreichischer Antidekadenz. Von goûts anarchiques keine Rede; denn ihm bedeutet sogar Ibsen nicht viel mehr als Hekuba. Dieser Ibsen ist ein vorübergehend Berühmter. Was tuts, der Baron leistet ihm doch hilfreiche Hand. Auf Experimente ließ er sich möglichst selten ein. Und wenn schon, dann warens Experimente eines unverdorrten Literaturprofessors, der sich zurücksehnt nach heroischen, goldenen Zeiten. ‚Heinrich der Achte‘ — überhaupt Shakespeare. Verfiel Alfred von Berger auf Kleist, so führte er den ‚Prinzen vom Homburg‘ und ‚Die Hermannsschlacht‘ auf, aber nicht ‚Penthesilea‘.

Alles in allem glaubt er nicht an die visionäre Kraft unsrer Modernen. Ihre Dichtwerke lassen ihn kalt oder scheinen ihm widerwärtig. Die Sehnsucht, Hamburgs erste Bühne von den Spielplänen Berlins und Wiens unabhängig zu machen, fehlte ihm. Aber man erlebte starke Aeußerungen einer gesetzten Seele. Andacht zur Klassik. In vorbergerischen Zeiten wußte man in Hamburg nicht, was das heißt, Klassiker spielen. Man hatte sich an die Leistungen des Stadttheaters zu halten. Da erschien Herr von Berger mit seiner Hofburgtheatertradition. Also Hebbel, Shakespeare und Schiller führte er, für hamburgische Verhältnisse, vortrefflich auf; Grillparzer, Goethe und Kleist, für hamburgische Verhältnisse, gut. Man wurde an keinen kargen Tisch geladen. Der Baron gab sich nicht bloß als geschmackvoller Auszierer, Vermittler redseliger Phantasmagorien. Er konnte auch innern Reichtum zeigen. Gewiß war hier vieles lediglich Politur; gewiß kann man

ihm leicht den Vorwurf machen: da fehlten Großartigkeit der Vereinfachung und Verinnerlichung, Tiefe und Stille des Helldunkels. Aber eben glücklicherweise auch die Nüchternheit. In behaglicher, fast morgenländischer Breite und Pracht schwelgend, ringt und tastet Berger selten. Was zu demonstrieren vonnöten war, hat er schon vor Jahren demonstriert: Daß er nämlich zum Regierer eines großen, vornehmen Theaters die Fähigkeiten habe. Seitdem er seiner Sache vollkommen sicher war, begannen die Effekte leerer zu werden. Wie sehr mein Held den Wert des Nichts-als-Malerischen, die äußere Bravour überschätzt, das zeigte die jüngste Aufführung der ‚Frau vom Meere'. Geheimnisvolle Schauer, musikalische Stimmungsmomente waren einfach nicht da, wohl aber konnten der englische Dampfer und der Karauschenteich als schöne Stellen gelten.

Im modernen, skeptischen Schauspieler weckt der Regisseur Berger den potentiellen Enthusiasmus: er leitet die Analytiker und Epigrammatiker in feurigere Bahnen. Er hat die Entwicklung der gelehrigen Adele Doré überwacht, Schildkraut an die Pforte des brünstig ersehnten Ruhms geleitet, Montor zu einem tüchtigen Künstler herangebildet und Alex Otto geadelt. Daneben protegierte er allerdings die übliche Plastik und das bonbonsüße Pathos ewiger seconds amoureux und die dekorativ-fraulichen Talente elegantgekleideter Theaterdamen. In Regie-Angelegenheiten standen ihm beträchtliche Hilfskräfte zur Seite. Der Expert für die Moderne, Carl Heine; der unermüdliche, ehrgeizige Max Montor, keineswegs lediglich ein Empfangender, ein Trouveur zumal des Details; der sorgsame Spielleiter Ludwig Max. Wie die meisten zu Lenkern und Leitern Geborenen, ist Alfred von Berger mehr Andeuter als Arbeiter, stark im Entwerfen von heißrauschenden Programmen. Aber schließlich auch im Ausführen kein Capuaner.

Baron Berger, wie er sein sollte, ein Vollender und ein Vollendeter, ward uns Hamburgern nicht zu teil. Vermutlich hebt sich der Burgtheaterdirektor noch zu höhern Sphären, wenn er die Wohltat einer gesinnungsvollen Opposition kennen lernt. Hier war man, sobald auf dem Theaterzettel als Regisseur Alfred Freiherr von Berger verzeichnet stand, immer überzeugt, daß es ruhmwürdig und höchstbeglückend sein müßte. Und verkündete dann einfach: die Inszenierung hätte nichts zu wünschen übrig gelassen — oder: das Ensemblespiel wäre sorgfältig ausgeglichen gewesen und habe sich bis zum Schlusse frisch und lebendig gehalten. Dabei hat der Direktor-Regisseur ein modernes Ensemblespiel schlechterdings nicht zustande bringen können. L'homme n'est pas parfait — was soll man tun? Aber im eigensten Interesse des aus dem Exil endgültig zurückkehrenden Sohns darf ihn die Kritik der Vaterstadt nicht verwöhnen. Ich wünsche ihm Widersacher von Gottes Gnaden, weil ich seine künstlerische Persönlichkeit dankbar schätze.

Der dumme Jakob / von Alfred Polgar

Eine Komödie in drei Akten von Thaddäus Rittner. Der dumme Jakob trägt Röhrenstiefel. Das hat fast symbolische Bedeutung. Fest, breitspurig, ein wenig lärmend — so ist sein Schritt. Eine Chance auszunützen, das versteht Jakob nicht. Wohl verstünde er, sein Glück zu schmieden; aber unfähig ist er, es zu erlisten, es voraussehend, behutsam, klug zusammenzufingern. Sein tüchtiges Wesen ist ohne jeden Zusatz von Schlauheit. Das macht ihn ungelenk und unlenksam. Er kennt sich nicht aus. Er kommt nicht zum Ziel, weil er immer die geradesten Wege geht. Das Leben ist nicht so einfach, dummer Jakob! Er ist munter aus Lebenslust, derb aus mangelndem Anpassungsvermögen. Ein rechtwinkliger Mann durchaus. Wenn seine Art sich kristallinisch ausdrücken könnte, gäbs wahrscheinlich einen Würfel.

Aber Lisa, die Kutscherstochter — Hausmädchen auf des alten, reichen, hagestolzen Herrn von Allensteins Gut, dessen Verwalter der dumme Jakob ist — Lisa versteht das Anpassen. Ihres Wesens Kristall zeigte vermutlich kugelähnlichen Schliff. Rund, geschmeidig, behende, komödiantisch, mit aller Witterung des berufenen Emporkömmlings, mit allen Instinkten des zähen Glücksjägers ausgestattet, begehrlich und des Begehrtwerdens sicher, mit Ueberlegung und Bewußtsein nach Jugend duftend, schlau, vorsichtig, geschickt, so schmiegt sich die Bauerstochter bald in die feine Welt zurecht, rückt langsam vorwärts, erobert Terrain, und sähe sich schon am Ziele ihrer Machtwünsche, wenn nicht des dummen Jakob täppische Aufrichtigkeit einen Strich durch die glanzvolle Rechnung zöge.

Die beiden lieben nämlich einander, haben auch schon die angenehmsten Konsequenzen aus ihrer Neigung gezogen. Und jetzt soll Jakob als des Gutsbesitzers Sohn anerkannt werden, und ist er einmal vor aller Welt der reiche Erbe, dann will Lisa ihn heiraten. Nicht früher. Leider erfährt Jakob im letzten Augenblick, daß er gar nicht Allensteins Kind (wie der alte Herr, wie er selbst es lange geglaubt.) Und mit dieser Weisheit platzt er hervor, gerade als der Gutsbesitzer das entscheidende Vaterwort sprechen will. „Ach," sagt Lisa ungefähr, „nun ist all unser Glück dahin!", kehrt sich zornig ab von dem dummen Jakob und nickt ihr Einverständnis zu dem Heiratswunsch des verliebten alten Herrn. Es ist geradezu der ‚Rheingold'-Konflikt: Absage an die Liebe zugunsten der Macht. Nur daß Lisa noch einen letzten Kompromißversuch wagt: den einen zwar heiraten, den andern aber zu lieben fortfahren will. An des dummen Jakob unelastischer Bauernschädel-Ethik scheitert auch dieser Plan. Er wandert fort, läßt sie allein in ihrer vergoldeten kalten Freudlosigkeit. (Wie ich sie kenne, wird sie's übertauchen und für den geflohenen Liebhaber ausreichende Rekompensationen finden.)

Der dumme Jakob verscherzt sich das Glück durch seine Dummheit; die kluge Lisa verscherzt sich das Glück durch ihre Klugheit; der alte Herr von Allenstein ist dumm und klug. Klug, da er ganz genau erkennt, was ist; dumm, weil seine Nerven, sein hungerndes Zärtlichkeitsverlangen, seine späte Liebessehnsucht solche Erkenntnisse nicht dulden, sie als lästig abschaffen. Seine Werbung um die hübsche Lisa ist rührend. So gradaus, ungeschickt, kindisch, auf dem kürzesten Weg — der dumme Jakob könnt' es nicht anders machen — wirbt er um sie. Man merkts, daß der alte Edelmann ganz aus dem Training ist; die Fachausdrücke des Geschäftsmannes laufen ihm zwischen die bebenden, zu zarten und süßen Worten gespitzten Lippen. Immerhin, er gewinnt sich die junge Braut, ein unsicheres, brüchiges Glück mit tausend Fragezeichen dahinter.

Dieser alte, knurrige Junggeselle ist ein merkwürdiger Patron. Scheinbar lieblos und der Liebe nicht bedürfend; und doch, mit den geheimsten und zartesten Regungen seines Herzens, scheu und ängstlich nach Liebe fahndend. Obzwar er so ganz anders denkt und handelt als der dumme Jakob, besteht doch eine gewisse Charakterverwandtschaft zwischen den beiden gar nicht Verwandten. Ich stelle mir den jungen Herrn von Allenstein auch als einen eisern-rechtlich denkenden Menschen vor, als eine gar nicht agile Seele, als einen Gradaus-Schreiter, der sich immer ein wenig zurückgedrängt fühlen mochte von den beweglichern, geschickter flunkernden, schlauer, indirekter ihren Vorteil suchenden Konkurrenten im Streben nach Erfolg, Liebe, Lebensfreude. Da mag er die Zähne zusammengepreßt, sich trotzig auf sich selbst gestellt haben. Da mag sich sein Sinn zäh in die Aufgabe verbissen haben, das verwahrloste väterliche Gut wieder in die Höhe zu bringen, zu Reichtum und Macht aufzusteigen und damit zur wonnigen Gelegenheit, die Nebenmenschen en canaille zu behandeln. Man spürt in der mürrischen, kläffenden Art dieses Mannes eine Komponente ungestillten Liebesbedürfnisses, gekränkter Weichheit mitschwingen. Seine Güte ist verrostet, seine Lebensfreude rauh und schartig geworden, seine ganze Empfindungsmaschinerie knarrt wie schlecht geölt. Aber der geheime Wunsch nach einem ihr geltenden Gefühl von lebendiger Wärme ist rege in dieser fröstelnden, ärgerlichen, mit Bosheit gewappneten Seele. Gleich zu Beginn des Stückes wird dieser Oberton des Charakters leise und fein angeschlagen: der Gutsbesitzer beklagt sich, daß die Erde ihn nicht liebe, daß sie seiner gewaltsamen Mühe nur karg und widerspenstig gebe, was sie dem leichtsinnigen Vater freiwillig in vollen Garben geschenkt. Ich sage, Allenstein fahndete nach Liebe. Er nahm den vermeintlichen Sohn ins Haus, lauernd auf ein Zeichen der Zuneigung. Nichts kam. Er empfing nur Fleiß, Tüchtigkeit, Arbeit. Güter, die sich vom Nebenmenschen erkaufen lassen. Deshalb pocht der alte Herr auch immer recht undelikat darauf, daß er bezahle, daß Gut,

Land, Maschinen und dienende Menschen Geschöpfe von seines Geldes Gnaden seien. Aber es ringelt sich wie ein kleiner quälender Schmerz durch diesen Gelddünkel des einsamen Edelmannes: daß er nichts von dem besitze, was sich nicht erkaufen lasse. Weil ihm keine Anhänglichkeit aus freien Stücken ward, betont er quälerisch und selbstquälerisch die Anhänglichkeiten und Dienstbarkeiten und Besitze, die er sich kraft seines Geldes verschaffen konnte. Er nahm, die Einsamkeit zu bannen, arme Verwandte ins Haus. Ihr gedungenes Attachement macht ihn ganz besonders bösartig, mit Mißlaunen und hämischen Worten vergiftet er ihnen das Gnadenbrot, das sie an seinem Tisch essen. Bei den Nachbarn findet er Neugier, Tratschsucht, Freundschaft, die der Alkohol bindet und die Nüchternheit stracks wieder löst. Der einzige Doktor scheint die Möglichkeit wärmerer Empfindungen offen zu lassen, bis auch er auf Schleichwegen des Eigennutzes und der Gemeinheit ertappt wird. Bleibt Lisa. Aber als der Gutsbesitzer ihr Jawort hat, als sie seine Braut, da entdeckt er, daß dieses schwer ertrotzte letzte Glück seines Lebens auch nur Lüge. Kaum ist sie der Macht sicher, da fällt die zart-kokette Scham, die verlogene Bescheidenheit, fällt alles hold Blümchenhafte ab von dem Fräulein, und eine harte, zweckbewußte, zu Rücksichten und Noblessen wenig geneigte Dame, so übernimmt sie die Regentschaft des Hauses. Und zudem merkt der alte Herr, daß seine Braut eines andern Geliebte; sieht auch eine Sekunde lang, gelinde entsetzt, in ihrem Blut die Flamme lodern, die das erträumte Ehe-Idyll unaufhaltsam in Asche legen muß. Hier nun ist es, wo sich der Charakter des Mannes zu einiger Größe streckt. Wo er mit einer Art Heroismus die Partei des Schwächeren im eigenen Ich nimmt: des armen Herzens gegen die starke Vernunft. Jeden Versuch, „etwas Sentiment in die kalte Geschichte zu bringen", hat er aufgegeben, Jakob ziehen lassen, die Verwandten aus dem Haus gewiesen, mit den Freunden gebrochen. Aber an Lisa, an dieser lieblichen Fiktion eines späten Glücks, einer Nicht-Einsamkeit, hält er fest. Die läßt er sich von niemand, auch von der eigenen Erkenntnis nicht rauben. Ein heldenmütiger Entschluß zur Blindheit ist es. Und es liegt etwas Schönes, Ergreifendes in dieser freiwilligen, seufzerlosen Demütigung einer Herrennatur. In diesem gelassenen Erdulden der bösen Wirklichkeit einem holden Traum zuliebe.

Es ist kein starkes Drama, das der Dichter Rittner mit seinem ‚Dummen Jakob' gibt. Nicht einmal ein gutes Drama. Es ist nicht ausequilibriert. Der dumme Jakob, von dem das Stück den Namen hat, ist eine allzu karge, dünne, blasse Figur. Man sollte merken: Einfachheit — und merkt: Leere. Er ist trotz seiner robusten Art der schattenhafteste Mensch der Komödie. Er geht trotz seinem lauten Wesen gewissermaßen lautlos durchs Stück. Ein Motiv, kein Mensch. Man kommt in keine Beziehung zu ihm, er weckt nicht Interesse, nicht Mit-

leid, es gibt weder Tränen noch Lächeln seinethalben. Jakobs ganz prinzipielles Dasein läßt keine Spur im Empfinden des Zuhöreres. Er geht fast wie ein wesenloser Geist durch unser Gefühl: es weicht unmerklich vor ihm auseinander, schließt sich unmerklich hinter ihm. Besser ist Lisa geraten, obzwar auch sie ein wenig schematisch geblieben ist, und die einzelnen kleinen Züge, mit denen der Dichter ihre Persönlichkeit konturiert hat, nicht zur geschlossenen Linie ineinanderfließen. Ausgezeichnet die Nebenfiguren, die Fistel-Schwester mit der Fistel-Stimme und der Fistel-Gemütsart, und ihr zaghaft verlotterter, ohnmächtiger Gatte mit den drolligen beaux restes seiner Leutnantswürde. Weniger glücklich des dummen Jakob Mutter, die ein bißchen possenhaft-grell in die Komödie hineinschmettert, und die recht konventionelle Sippe der Nachbarschaft. Aber ganz meisterlich der Herr von Allenstein, der dominierende Mensch des Stücks, dessen Leben und Erleben, dessen Schicksale, Hoffnungen und Enttäuschungen breite, die Szene füllende Schatten werfen. Eine im Schein von vielen Belichtungen schillernde Figur; von jener reizvollen Irregularität und jener innersten Folgerichtigkeit, deren mystisches Nebeneinander das ewig interessante, ewig lockende, unerschöpflich rätselvoll verschlungene Geheimzeichen aller höhern menschlichen Kreatur gibt. (Die Beschwörerkraft des Dichters gleichermaßen reizend wie den Dechiffrier-Hunger des Psychologen.)

Die Menschen Rittners haben fast alle eine Art trotziger Ergebenheit in ihr Schicksal. Wenn sie sich einmal auflehnen, so strömt ihnen die Kraft auch zu solcher Auflehnung aus irgend einer Resignation. Sie verzichten, um fordern zu können. Sie fügen sich in vieles, um standhaft zu bleiben in dem einen, das ihrer Seele das Wichtigste scheint. Herr von Allenstein handelt so, und Lisa, und auch der dumme Jakob. Diese Rittnerschen Helden tragen auf ihrer kurzen oder hohen, schönen oder häßlichen Stirn ein Zeichen, das sie zum Opfer stempelt. Zum unentrinnbaren Opfer ihrer eigenen Art. Zum Sklaven eines Gesetzes, eines Zwanges, der in ihrem Blut steckt. Es ist eine blasse, leisere Variante der seelischen Brandmale, die von den Stirnen Dostojewskischer Menschen flammen. Und seltsamerweise: jenes Sklaven-Signum gibt denen, die es tragen, eine geheime Vornehmheit, Weihe, Würde, eine Adeligkeit, wie sie kein noch so drastisches Merkmal der Herrenschaft verleihen könnte.

Ich schätze an diesem Drama Thaddäus Rittners (wie an seinem ‚Kleinen Heim') die Kunst der dämmernden Stimmungen, der leisen Uebergänge von Nacht zum Morgen, von Abend zur Nacht; das starke Empfinden, aus dem jeder Tropfen Sentimentalität weggepreßt ist; das scharfe, helle Auge für kleinste Hemmungen, für kleinste Antriebe, für die federnde Unruhe und die zarten Rädchen im Uhrwerk einer Seele; die diskrete Klugheit, die sich immer gleichsam in die schattigen

Winkel der Komödie zurückzieht, wo man sie nur hört, nicht sieht; das stille Lächeln des Witzes, das immer locker und beweglich bleibt, nie zu einer Grimasse der Heiterkeit erstarrt. Ich schätze des Dichters vornehme Selbstbeschränkung, dieses Bleiben in den Grenzen der aufgezeigten Kleinwelt ohne Versuch, etwas ‚ins Ewige zu rücken', Brücken in eine nebulose Bedeutsamkeit hinüber zu schlagen (ein furchtbar billiges Beginnen, weil solche Brücken nur einen Stützpunkt brauchen; der andre liegt eben irgendwo in der Unendlichkeit). Und ich liebe die leichte Melancholie, die das Spiel wie ein erstes Abenddunkel überschattet, Schmerz, Leidenschaft, Lustigkeit um ein weniges dämpft, ihnen ihr Rohestes, Aeußerlichstes benimmt, die Umrisse von Menschen und Dingen und Schicksalen in einen leise zitternden, blau verschwimmenden Hauch von Unwirklichkeit hüllt.

Deshalb kann ich mich auch denen nicht anschließen, die Herrn Rittner, von der Wirkung seines ‚Dummen Jakob' ausgehend, durchaus einreden wollen, es sei seine literarische Mission, ein springmunteres Lustspiel zu schreiben. Denn schließlich kann er nichts dafür, daß im wiener Deutschen Volkstheater Herr Thaller, dieser prachtvolle und schöpferische Schauspieler, dem Wurstelmotiv seiner Kunst die führende Gesangsstimme auch dort zuweist, wo es, wie im ‚Dummen Jakob', sich durchaus in die schüchternste Begleit-Harmonie hätte ducken müssen.

Samuel zieht die Bilanz / von Theodor Lessing

1

. . . Gott, ich entsinne mich mit Vergnügen, wie die kleine, kuglige Gestalt zuerst vor mir auftauchte. Er kam zum ersten Mal nach München. Irgendwer in Berlin hatte ihm einige Zeilen an mich aufgeschrieben. Damit begab er sich vor das weltverlorene Häuschen am äußersten Ende von Schwabing, wo ich mit Frau und Kind damals lebte. Das ist fast zehn Jahre her. Aber er traf mich nicht, denn ich war gerade beim Doktor Simon in der Türkenstraße und hielt Vortrag über transzendentale Analytik.

Plötzlich ging die Tür auf, und ein gestikulierendes Entschuldigungs-Sermönchen purzelte ins Zimmer. Auf ein paar ganz kurzen fahrigen Beinchen ein fettiges Synagöglein, sein Bäuchlein wie die Apsis (in der die Bundeslade verwahrt ist) weit in die Außenwelt hineingestreckt. Gleichwie der Frosch sein Bäuchlein vorplustert, wenn er stolz tut und durch einen Tümpel schwimmt. Aber auf dem schwammigen Bäuchlein kurz aufgepfropft saß ein schwarz-rundes Köpfchen mit ein paar siebengescheiten Knopfäuglein, die durch eine Brille hindurch zweifellos gar nichts sahen und ahnten. Und wer

das Männlein kommen sah, wußte sogleich: Ach, lieber Gott, der sieht nicht, der hört nicht, der schmeckt nicht, der riecht nicht, der redet und schreibelt sich nun so durchs Leben! Aber das Männlein mauschelte sich gar naiv ins Zimmer und ließ Wortwürmlein fallen, nach links und nach rechts: Ob der Doktor Lessing wohl hier sei? Er bitte gar sehr um Entschuldigung. Man möge ihm doch ja verzeihen. Er wolle nur eilends den Doktor Lessing sehen. Welches denn der Doktor Lessing sei? Er komme gerade aus Schwabing.

Ob er sich nicht setzen und ein bischen zuhören wolle? Nein, er könne nicht zuhören. Er sei nur gar so kurz in München. München sei ihm als Stadt im ganzen sympathisch, ganz anders als Berlin. Er werde vielleicht darüber schreiben. Er sei am Morgen in der alten Pinakothek gewesen. Nun wolle er gleich in die neue Pinakothek gehen. Aber am Abend, wenn es dunkel werde, dann könne man ja keine Kunst mehr sehen, dann widme er mir mit Vergnügen seine wertvolle Zeit. Dann könnten wir vielleicht ein bischen unsre Seelen tauschen.

Jawohl, sagte ich, heute abend um neun Uhr, im Café Luitpold; hinten links auf dem roten Fauteuil unter dem großen Venetianerspiegel. Und das Gebürtchen knixte sich wieder rückwärts und machte neue Abschieds-Sermönchen und mauschelte mit den Beinchen und streckte gar weit sein Bäuchlein heraus, wodurch es Würde markierte und den Stolz des großen Literaten oder die tragische Höhe eines Propheten unter den Sterblichen. Die Türe schloß sich hinter ihm. Die Herrschaften blickten einander an, ein bischen stupéfait.

Oh, look, what a swell! sagte die wunderschöne Amerikanerin an meiner Seite, was so viel heißen sollte wie: Welch interessanter Zeitgenosse! Was haben Sie denn für merkwürdige Bekanntschaften? fragte der Doktor Simon mit der ihm angeborenen Schnoddrigkeit. Ich aber sprach: Damen und Herren, der eben erlebte Augenblick möge ein Markstein auf Ihrer Lebenspilgerschaft bleiben. Der Mann den Sie soeben staunend erschaut, ist ein deutscher Dichter. Das heißt, er hat viele Bücher geschrieben und wird zweifellos auch künftighin viele Bücher schreiben. Ich kann sie nicht alle lesen, aber sie werden zweifellos sehr gescheit sein. Er heißt Samuel Lublinski und kommt aus Pinne in Posen.

2

. . . Betrittst du das Café Luitpold, dann schreitest du einen Gang entlang, der sich gegen das Ende zu einem Carré weitet. An den Wänden dieses Carrés hängen rechts und links zwei große Spiegel aus Venetianerglas, und davor stehen zwei rote Plüschsofas. Auf dem roten Plüschsofa links habe ich drei Jahre gesessen. Ihr glaubt mirs nicht; ach, es ist bitterschmerzlich, daß ich die Wahrheit sage: drei Jahre lang, Nacht für Nacht bis gegen Morgen. Sehnsüchtig, unklar, größenrapplig, schwerblütig, einsam, unzufrieden, ewig gereizt

gegen das Leben im allgemeinen und gegen jeden Menschen im besondern, mein dreiundzwanzigstes bis sechsundzwanzigstes Lebensjahr. Verträumte, vertändelte, vergrämte, verdüsterte, verspielte Jahre. Mein Gott, und wer nicht alles saß auf diesem Sofa neben mir; sein Bild wurde wohl aufgefangen und zurückgeworfen aus den beiden Venetianerspiegeln. Meistens Ludwig Klages. So hieß der beste unter denen, die ich auf dieser Erde kannte. Oft Richard Perls, der schwer lebte und schwer starb, unersetzlich; er war ein geistiger Wunderbau. Stefan George saß daneben, die Sonne, ein zäsarischer Leichnam auf Urlaub, ausgebrannt, ein Vulkan, der damals noch Schlacken warf, aber aus dessen Lava schon die schönen Totenblumen der Dichtung brachen; die hängenden Asphodelosgärten.

An andern Tagen aber kamen die vom Train. Oder auch das gröbere Fußvolk. Otto Erich Hartleben, ein sentimentaler Biergrieche. Michael Georg Conrad, ein prächtiges Berberroß; nur der Cäsar fehlte, der es zurechtritt. Detlev Liliencron, der aussah wie ein quicker strammer Froschmäusekönig. Oder wie ein Kaninchenlöwe. Oder eine Art Bauern-Goethe. Ein guter Kamerad und nicht viel dümmer, als zum Ausüben edler Dichtkunst nun einmal nötig ist.

In diesen alten Spiegeln blieben sie hängen, eine lange Reihe. Der Zeit beste und feinste Köpfe. Groß, still, schweigend.

Aber an jenem Frühlingsabend, als ich vom Doktor Simon kam, saß der kleine Samuel durchaus nicht schweigend vor dem Spiegel. Samuel, unser aller Rächer und Richter. Er zog Bilanzen. Er redete Weltanschauung. Mauschelte mit den Aermchen seine Gedanken in die Luft. Erdolchte falsche Götter. Wanzte die ganze deutsche Literatur durch. Kurz, machte es wie Jehovah am Posaunentage: die Böcke zur Rechten, die Schafe zur Linken. Er kollerte wie ein Streithähnchen: Kikeriki! Symbolismus, Neuromantik, Idealismus sagte er. Und sagte: differenziert, eigene Note und Persönlichkeit. Oder sagte auch. Menschheit und Entwicklung des Menschengeschlechts. Er käute Literatur. Er spie Wortwürmchen aus und aß zwischenhinein an einer Kalbshaxen, denn — so sagte er — er sehne sich endlich nach Erdscholle, Wurzelständigkeit und Lokalkolorit. Und er sah nichts und hörte nichts und wußte noch viel weniger und ahnte nicht das Allermindeste. . . . Aber, o Gott, er redete. Er zog die Bilanz.

3

Richtig, da saß er. Und hatte gleich sein liebes Schwesterlein mitgebracht, das den kleinen Samuel betreute und fütterte und an den hohen Feiertagen wohl auch einmal wusch. Bescheiden, still, gütig, ein unterirdisches Alt-Fräulein. Sie blickte gottergeben, schwärmerisch zu dem ewig redenden Brüderchen auf, das gar nicht sah, wie sie ihm all die guten Häppchen vorschnitt. Ein bischen schwärmerisch, aber doch auch ein bischen kritisch und wieder auch ein bischen flehend, als

sagten die alten Fräuleins-Augen: Oh, bitte, widersprechen Sie doch Samuelchen nicht! Er wird dann gleich so aufgeregt und schläft so schlecht, und das Essen bekommt ihm nicht. Sie ahnen nicht, wie Samuelchen ist. Schon auf der Schulbank der Stolz von ganz Pinne. Er tut man nur so bös, wenn er sich abjachtern und dem Menschengeschlecht die Bilanz ziehen muß. Wenn er aber nicht bedeutend ist, dann kann er ganz nett sein! So flehten die besorgten Augen des alten Fräuleins, die viel feiner, ahnender und klüger waren als ihr großes Brüderchen, das, ach, gar so furchtbar klug redete, als sei es nur aus Versehen ein menschlich Gebürtchen geworden. Denn eigentlich einmal hatte sein liebes Väterchen an einem schönen Schabbes ein kleines Talmudtraktätchen erzeugen wollen, aber aus Versehen ist aus dem kniffligen rabbinischen Büchlein ein kluges Samuelchen geworden. Und ich dachte mir, die Liebe ist doch das beste Augenwasser. Ich werde mir dies Talmud-Gebürtchen mit seinen hypertrophisch entarteten Schreib- und Redezentren im klugen Gehirnchen durch die Augen seines alten Schwesterchens besehen.

4

Ich habe in Krakau einmal in der alten Judenschul einer Disputation zugehört. Sie handelte über Bücherstellen. Nicht aber über Bücher, die die Disputierenden lasen und erlebten, sondern über eine Bemerkung, die ein Rabbi geschrieben hat gegen die Bemerkung eines andern Rabbi, der seinerseits etwas bemerkt hatte zu einer Stelle in einem Buche eines vierten Rabbi, welches aber heute nicht mehr zu haben ist.

So ungefähr entwickelte sich die Geistesblüte des kleinen Samuel Lublinski aus Pinne. Ein Professor aus Wien habe ihm gesagt, daß David Hume moderner sei als Kant; was nun ich wohl wieder zu dieser Bemerkung eines Fachgenossen aus Wien sage? Ich bin, da ich als Arzt viel in Irrenkliniken lebte, an den Umgang mit Geisteskranken aller Schattierungen gewöhnt und werde sogar mit deutschen Dichtern und andern Monomanen im allgemeinen ganz gut fertig. Ich sage ihnen meistens entschuldigend, daß ich (es entspricht das auch der Wahrheit) für Literatur nur wenig Interesse habe und seit einigen Jahren mich nur mit Abelschen Funktionen und mit den Kegelschnitten Xter Ordnung beschäftige; davor haben Dichter schreckliche Angst. Ja, sie sind eigentlich schon entwurzelt, wenn sie mit einem Manne sprechen müssen, der keine deutschen Journale liest.

Indessen machte der kleine Samuel, als ich im Examen über Literatur vollkommen durchgerasselt war, noch einen zweiten Anlauf, indem er versuchte, mir einige Journalismen über Kunst abzutrotzen. Er verwickelte mich in ein Gespräch über die neue Pinakothek, die auf seine Seele, wie er sagte, am Nachmittag überwältigend und unauslöschlich eingewirkt hatte. Hier muß ich nun aber aus langer Kenntnis

jenes schreibenden Typus, den ich den espritjüdischen nenne, vorweg bemerken, daß der kleine Samuel in seinem ganzen Leben noch niemals ein Bild gesehen hat, so wenig als er je ein Musikstück gehört oder je eine lebendige Blume gerochen hat. Man sieht zwar seine flinken Beinchen durch sämtliche Galerien der Erde watscheln. Aber auch an jenem Frühlingsnachmittage hatte der kleine Samuel doch nur Schilder mit Namen und Bildunterschriften gesehen und sich gar wohl gemerkt. Er betrachtete nämlich gemalte Bilder als Belegstücke zu den von ihm persönlich gelesenen Museumskatalogen. An den Bildern ist zu ersehen, ob die darunter stehenden Namen stimmen, und über diese Namen wieder liest man in Muthers neuester Kunstgeschichte nach.

Zuletzt sagte der kleine Prophet, er möchte nun etwas vom Volksleben kennen lernen, denn er schwärme gar sehr für Quellfrische, Ursprünglichkeit und Erdduft. Ob ich ihm nicht ein bischen München zeigen wolle. Er sei schon ganz berauscht von unsrer Lebfrische. Hier gebe es doch noch wurzelhaftes Volksleben. Berlin sei nur groß in der ätzenden und zerfetzenden Kritik. Der Süddeutsche habe mehr Gemüt. Die Preußen hätten zwar eine Zivilisation, aber noch keine Kultur. . . . So gab er seine Spruchbänder von sich, ein deutsches Literarturfontänchen. Lieber Gott! sagte ich schließlich resigniert, Herr Lublinski, wenn Sie Quellfrische und treues bayrisches Volksgemüt kennen lernen wollen, so gehn wir halt a bisserl zusammen ins Hofbräu. Ich lebte eben in München schon die zehen Jahr.

5

Ich habe also den kleinen Samuel Lublinski aus Pinne in Posen oder Johannisburg in Ostpreußen zum ersten Mal in seinem (wenn man so sagen darf) Leben ins münchner Hofbräuhaus verschleppt. Ich ging mit den beiden Geschwistern über den Odeonsplatz, vorbei an der Residenz zum Theater und dann die schöne Maximilianstraße hinunter. Ich sehe die kleinen Beinchen noch heute vor mir. Er schnuffelte mir voran wie ein Hündchen nach literarischen Gelegenheiten, an denen er sein Wasser abschlagen könne. Die ganze Welt zerfiel ihm in solche, die schreiben, und in solche, die nicht schreiben. Von jedem Menschen wußte er genau so viel, wie aus seinen Büchern durch Lesen zu entnehmen ist. Er trippelte neben mir und sah und hörte von mir nichts, und er hätte ebensogut neben Dante oder neben Newton hertrippeln können, er hätte auch denen in all seiner Herzenseinfalt vorgemauschelt, was für Dramen Er zu schreiben gedenke, und wie Seine Stellung zu Dante sei, und was Er über Newton für Ansichten gelesen habe.

Vor dem Theater blieb der kleine Samuel stehn. Unter dem Giebel dort im Giebelfelde ist ein sodablaues Gemälde: Apollo und die Musen. Zählen Sie doch einmal die Musen nach, Herr Lublinski! sagte ich. Ich glaube, es ist eine zuviel dabei. Herr Lublinski

zählte die Musen. Das ist die Muse der Zukunft, sagte Herr Lublinski zu der überzähligen. Ihre Schutzgöttin, meinte ich neckisch. Aber solche Huldigung steckte die kleine Gestalt gar naiv ein und begann sofort (wie übrigens die meisten Dichter, die ich kennen gelernt habe) mich mit Sätzen zu apostrophieren, wie etwa diesem: Apropos, Doktor Lessing, das wird Sie gewiß interessieren, Jonas Meier — Gott, ich halte ja eigentlich nicht viel von Jonas Meier — Jonas Meier schrieb neulich bei Scherl von mir, ich glaube, mit Recht, daß ich gegenwärtig in die dritte Periode meiner Entwicklung einzutreten im Begriff bin. Es wird auch Ihnen gewiß nicht entgangen sein, daß zwischen dem Hebbelschen Oeuvre und dem Lublinskischen einige innere Verwandtschaften . . .

Dabei mauschelte er wieder mit seinen literarischen Beinchen und steckte die Bauchapsis mächtig vor, womit er den Stolz des Schaffenden markieren wollte und die tragische Höhe der ganz großen Literaten. Sehen Sie, Herr Lublinski, sagte ich, dort das Caféhausfenster, dahinter hat Ibsen jeden Nachmittag seinen Kaffee getrunken. Sofort hub er wieder das literarische Beinchen und ließ wieder Wässerchen ab. Ibsen! rief er, ich muß zwar bemerken, daß ich mich mit gewissen Unklarheiten seiner Problemstellung durchaus nicht einverstanden erklären kann, aber immerhin scheint mir die Moderne nicht denkbar ohne den Magus aus Norden — (so sagte er, natürlich! Er sagte ja auch nicht Bismarck, sondern die Eiche im Sachsenwald).

Vielleicht könnte Samuelchen auf dem Rückwege vom Hofbräuhaus dort ebenfalls sein Täßchen Nachkaffee trinken, meinte das Schwesterchen. Ja! sagte Samuel groß, als wenn er zeigen wollte, daß er lebe und leben lasse, und als wenn er bedächte, daß sein künftiger Lublinski-Biograph einmal befriedigt konstatieren werde: Bei seinem ersten Aufenthalt in München erwies Samuel aus Johannisburg Henrik aus Skien immerhin eine gewisse Hochachtung.

6

Im münchner Hofbräuhaus war der kleine Samuel, der natürlich Hofbräu von Augustinerbräu so wenig zu unterscheiden vermöchte wie etwa eine Symphonie in C-Dur von einer Sonate in E-moll oder wie einen Monet von einem Manet (falls er zufällig auf dem Namenstäfelchen die Buchstaben durch seine Brille verwechselt hat), der kleine Samuel also war sogleich dionysisch begeistert, zumal er absolut kein Bier vertragen kann. Sobald er auf seinem Stühlchen saß und das Schwesterchen ihn mit münchner Radi ätzte und er in kurzen Schlückchen zum ersten Mal aus einem richtigen Maßkrug statt aus einem Glase trinken konnte, da wurde er warm. Wenn aber ein Gesalbter des Herrn warm wird — oh, du mon dieu, mon dieu! — dann beginnt es bald zu tröpfeln: Oele der Weisheit. Nein, ich hielt es nicht länger aus! Der Mann wurde ja jede freie Minute literarisch. Ich

glaube, sein ganzes Leben bestand überhaupt nur aus gelesenen Wortbildern. Wenn er im Hofbräu sitzt, dann denkt er etwa an die Rolle des Hofbräus in der deutschen Literatur, oder daran, daß schon andre berühmte Dichter im Hofbräu gesessen haben. Zwischen ihm und dem weiten Leben steht der neueste Literaturkalender. Nein, ich hielt es nicht länger aus. Gerade prasselte er wieder los: Was halten Sie von Zola? Haben Sie schon Jörn Uhl gelesen? Schätzen Sie die Buddenbrooks? Was halten Sie von Rilke? Kennen Sie Richard Schaukal? Herr Lublinski! rief ich, am Ende meiner Kräfte angelangt und mich zum letzten Entschluß aufraffend: Meine Tochter nämlich, ja wohl, Judithchen, sie ist seit Nachmittag nicht gewickelt. Sie liegt gewiß ganz naß, denn sie ist gewohnt, daß ich sie wickle. Meine Frau wird eine sehr schlechte Nacht haben, wenn ich den Säugling nicht wickle. Adieu, leben Sie wohl! Es war mir ein Genuß, amüsieren Sie sich noch gut! Nannerl, zahlen! Und fort war ich. Ich habe den kleinen Lublinski nie wiedergesehen. Nur ein Mal, zufällig, vor fünf Jahren in einer Mitternacht.

7

Das war bei Dresden, auf dem Weißen Hirsch. Ich ging tief in der Nacht durch den Wald, die schöne Chaussee entlang, die von Neustadt zum Weißen Hirschen führt. Ich war froh, im Dunkeln fern von Menschen. Wo der Waldweg sich schon zur Stadtstraße wandelt, nah beim Lahmannschen Sanatorium, sah ich vor mir auf dem Pfade drei groteske Schatten. Einen ganz langen schwarzen Schatten und einen kugligen, kurzen mit vorgestrecktem Bäuchlein und mauschelndem Beinchen, und dahinter her humpelte noch traurig ein drittes unterirdisch und wehmütig verschrumpftes Gebilde. Indem ich erschreckt aufblicke, sehe ich schon dicht bei mir die drei verspäteten Nachtwandler. Ein semitischer Jüngling mit goldenem Pincenez schaut andachtsvoll nieder auf ein älteres wandelndes Synagöglein im maurischen Stil. Lublinski! hauche ich entsetzt. Und mein Blut erstarrt. Und nun höre ich schon den langen Semitenjüngling fragen: Wie stehen Sie zu Stefan George? Und höre, wie das kleine Talmüdchen antwortet: Ich will ja gern zugeben, daß in formaler Hinsicht die Entwicklung der Moderne — aber anderseits stehe ich doch nicht an, ernsthaft davor zu warnen, daß die einseitige aesthetische Richtung . . . Um Gottes willen! schreie ich entsetzt, er ists! Leibhaftig! Es ist Lublinski, der wandelt hier bei Nacht durch den Wald unterm Sternenhimmel und zieht Bilanzen. Und ich lief und lief und lief vorbei an den dreien, im guten Vertrauen darauf, daß dieser schreibende Typus, den ich den espritjüdischen nenne, zum Glück weder sieht noch hört noch schmeckt noch riecht noch ahnt, sondern redet oder schreibt . . .

8

Wie wunderlich ergeht es doch mit den kleinen unbedeutenden

Erinnerungen unsers Lebens! Durch einen Zufall tauchte all dieses in meinem Gedächtnis wieder auf, als ich gestern abend in der Kniepschen Buchhandlung zwei Bücher liegen sah: Die Bilanz der Moderne und Der Ausgang der Moderne von Samuel Lublinski. Zwei dicke Bücher. Ich blätterte darin ein bischen und las ein paar Seiten und dachte bei der ahnungslosen Klugdummheit ihres Stils: Gott, was gibt es doch in deinem lieben Viehstall für verschiedenartige Viecherchen!

Aber diese paar literarischen Klugschmusereien genügten, um mir heute eine furchtbare Nacht zu machen. Im fiebernden Halbschlaf sah ich ein großes Buch, das senkte sich mir zentnerschwer auf die Brust. Da lag es nun wie ein Alb. Aber plötzlich stieg aus seinen Blättern ein kleines Männchen und begann treuherzig mit den Beinchen zu mauscheln und streckte sein fettes Bäuchlein weit vor sich hin wie die Apsis an einer mißratenen maurischen Synagoge. Und daran erkannt' ich im Traum, daß es Samuel Lublinski war aus Pinne oder auch aus Johannisburg, ich weiß das nicht so genau. Und plötzlich begann die Apsis, in der die Bundeslade lag, sich von der übrigen Synagoge abzukerben. Es sah aus, als ob sich Samuel Lublinski halbiere. Aber aus der Apsis wurde plötzlich ein neuer Samuel Lublinski, der mauschelte gleichfalls mit den Beinchen und bekam gleichfalls ein Bäuchlein. Und so wie man es an befruchteten Seeigeleiern oder auch an Kerbtierchen unter dem Mikroskope sieht: aus jedem Lublinski kroch ein neuer Lublinski heraus, und zuletzt wackelten viele tausend Samuelchen auf mich los wie eine Armee winzig kleiner verfehlter Synagogen oder wie ein Riesenaufgebot von beweinenswerten Mißgeburten, die nicht sehen und nicht riechen und nicht hören können und wohl eigentlich ein talmudisch Büchlein hatten werden wollen, das ihre Väterchen im klugen Köpfchen am Schabbes gar gerne gezeugt hätten. Und die Mißgebürtchen alle wurden deutsche Dichter. Aber da sie doch auch eigentlich wieder nicht Dichter sind, wurden sie Kunstkritiker. Und da sie doch auch eigentlich nichts von Kunst verstehn, wurden sie Psychologen. Und als Psychologen bewiesen sie mir, ich hätte keine Existenzberechtigung. Und sie alle schwangen lange spitze Stahlfedern, die ganz schwarz waren von Tinte, und sie wollten damit in mein Herz pieken. Aber im Traum ächzte ich, stöhnte, fieberte und schrie aus dem Traum: Stoßen Sie doch nicht mein Herz ab mit Ihren Federn, meine Herren, das gibt die schwarze Blutvergiftung. Aber die Lublinskis konnten nicht sehen und nicht zuhören und der eine schrie mich an: Ich habe Ihre Gedichte gelesen, Sie sind ein Nachzügler der Neuromantik! Geben Sie zu, daß Ihr Standpunkt ein überwundener ist! (Ein überwundener, sagte er, denn selbst im Traum sprachen sie Literaturdeutsch). Gnade, Gnade! ächzte ich, lesen Sie doch endlich meine philosophischen Werke! Das ist Fachlitera-

tur, schrie ein Zweiter. Was halten Sie von Reinhardt? inquirierte mich bereits ein Vierter. Ganz wehrlos lag ich da. Der Idealismus ist eine überwundene Weltanschauung. Das Zeitalter des gesunden Realismus und der Lebenskunst beginnt. Im Traum hörte ich noch viele, viele solche und ähnliche Worte sagen. Und im Fieber begannen vor meinen Augen Wortbilder und Sprachklischees zu tanzen. Die verheirateten Adjektive tanzten ein Pas de deux auf meinem Herzen. Und Laubhütten von Jargonblüten, voll und ganz, unentwegt, heiligste Güter der Nation und Entwicklung des Menschengeschlechts schickten sich an, ein Moulinet des dames aufzuführen, wobei ihnen mein armes zuckendes graues Hirn als Tanzboden diente. Und dann plötzlich träum' ich, der Nachtmahr habe sich auf mein unglückliches Gehirn gesetzt. Aber als ich nachfühle, da ist es ein großer Hügel, der ist dort aufgeschichtet aus Berliner Tageblättern und Neuen Freien Pressen, für die ich so viel, so viel schreiben muß. Und die wachsen und wachsen nun überriesenhaft. Und nun war es schon ein kolossaler Berg. In seinen Rissen und Spalten kriechen und klettern wie Aeffchen die kleinen Lublinskis, und ich rief: Meine Herren, warum vermehren Sie sich denn so unvernünftig stark? Da sagte eine Stimme aus dem Berge: Dies ist der Parnaß, und der Erdfloh vermehrt sich seit Aristoteles durch Urzeugung. Jeder muß lesen, was der andre schreibt . . . ! Gott, Gott! stöhnte ich, es wimmelt von Gnomen und Kobolden und magischem Trudenvolk. Ich bin aus Samter, sagte einer. Ich bin aus Pinne. Ich bin aus Krotoschin. Ich bin aus Johannisburg. Wir ziehen die Bilanz, brüllte es rund um den Berg in meine Ohren. Ach so, es ist espritjüdischer Typus, blitzte es dumpf durch mein armes erschöpftes Hirn, und mein Herzschlag ward ruhiger. Ich kanns erklären, hörte ich nun eine uralte Stimme sagen, denn ich bin der Berggeist. In Pinne, Samter und Krotoschin hocken viel arme kleine Jüngelchen. Sie sind sehr begabt, denn ihr Gehirn hat so wie deins seit zwei Jahrtausenden sich nicht ausgeschlafen. Ihre Mägen aber sind so hungrig wie deiner, darum arbeiten sie sich ein ins Bankfach oder in die Wäschekonfektion oder in die Jurisprudenz oder auch in die Literatur. Und da ziehen sie nun eben überall die Bilanz. Und es geschieht selten, daß ein Mensch eigen erfährt und abseits von den andern leidet. Die meisten tauschen die Meinungen. Das gibt nun den Typ. Das ist die Vermehrung durch Urzeugung. Aber die Stimme aus dem papierenen Berge schwoll furchtbar an, so daß ich erwachte.

. . Ach, ich war heute den ganzen Tag krank, müde, zerschlagen. Und nun weiß ich: Nichts von mir wird übrig bleiben. Nichts von euch. Das Menschengeschlecht mit all seinen zufälligen Göttern und Idealen muß versinken. Aber auf den Trümmern des Kosmos sitzt der kleine Samuel Lublinski aus Pinne. Er streckt stolz sein Bäuchlein in den leeren Weltraum und zieht die Bilanz.

Der Affe Peter / von Peter Altenberg

Der große Affe Peter ist wirkich ein Wunder der Natur. Denn ich bemerkte sogleich zu meinen Freuden in meiner Loge, daß dieser Affe unmöglich zum Radfahren abgerichtet sein könne, sondern daß es eine Naturanlage sein müsse, und es dem Tiere ein leidenschaftliches Vergnügen bereite, wie einem Kinde eine geliebte Spielerei, Hutschpferd oder Schaukel. Direktor Brill bestätigte mir auch diese meine Ansicht. Die Freudigkeit und Geschicklichkeit des Tieres, ein junges wunderliebes Mädchen mit dem Fahrrad zu verfolgen, erregt im Publikum Enthusiasmus. Man wird jedenfalls viele brave Kinder hinführen müssen. Dieser Affe könnte unbedingt die allerschwierigsten Radfahrtricks spielend erlernen. Nur sollte von seiten des vorführenden Herrn eine menschlich-freundschaftlichere Beziehung vorhanden sein, wie sie bisher stets zwischen den Besitzern berühmter Schimpansen, Orangs stattgefunden hat, ja direkt rührend zärtliche Anhänglichkeiten, wie zu edlen Pferden, edlen Hunden. Man braucht natürlich nicht die verlogene Komödie einer exaltierten Freundschaft zu dem Tiere dem Publikum vorzumachen, aber man muß Zuneigung spüren beiderseits. Ein berühmter Affendresseur machte sich seinerzeit durch seine harte Nervosität den Tieren gegenüber fast unbeliebt, trotz der wunderbaren Kunststücke. Nicht was man dem Tiere einlernt, sondern was man sonst noch übrig hat an Liebe und Verständnis, das macht einem den Tierdresseur sympathisch. Wie war die Beziehung des Severus Schäffer zu seinen Hunden! Wie ein jagender Landedelmann mit seiner Lieblingsmeute! Alle Dresseure müssen etwas von einem dilettierenden Aristokraten an sich haben. So ritt Direktor Schumann seine Pferde, nonchalant-vornehm-liebenswürdig. Ich glaube, daß er seine Pferde nie schlagen konnte. Oder wenigstens sah er danach aus. Mit einem der Menschenaffen wie Peter aber muß ein tiefes freundschaftliches echtes Verhältnis entstehen. Er speist nach der Vorstellung im Restaurant wie ein wohlerzogener Mensch. Er gab mir die Hand, wollte sie sogar zart an seine Lippen drücken. Bei solchen Tieren spürt man es, daß man sie nur mit äußerster Zärtlichkeit und selten angewandter gerechter Strenge zu ihren eigenen erreichbaren Höhen bringen könne. Die wunderbare Schimpansin Maja im Tiergarten, 1896, haßte jede Dame, die in meiner Gesellschaft oder gar eingehängt ihr Zimmerchen betrat und drängte sie weg, umarmte mich absichtlich stürmisch und liebevoll. Ich glaube, es war das einzige weibliche Wesen, das an mir ernstlich Gefallen fand. Für edle Tiere gehört vielleicht ein Philosoph mit einem tiefen Herzen! Frauen geben es billiger und machen sich nichts daraus.

Rundschau

Julius Caesar

Die Berechtigung dieses Titels ist oft bestritten worden. Brutus sei der Held des Dramas, sagt man. Seine Tat zu rechtfertigen, sie aus der starren Notwendigkeit seines Charakters hervorwachsen zu lassen, sei Shakespeare vornehmlich bemüht gewesen. Man kann nicht richtiger und falscher zugleich sprechen. Denn warum zeichnet Shakespeares Brutus im Gegensatz zu seinen Mitverschworenen als altruistischen Mörder? Als Vertreter altrepublikanischen Römertums? Weniger um Brutus zu heben, als um Caesar in schärferes Licht zu rücken. Und zwar nicht so sehr die Person Caesars, als den Staatsgedanken, den er verkörpert: die Monarchie. Es soll das Drama auf die Scheide der Zeiten gestellt, das Ringen zweier völkerbewegenden Ideen bloßgelegt werden: das Ringen der Vielherrschaft mit der Einzelherrschaft. Oder richtiger: nicht das Ringen beider miteinander, sondern das selbstverständliche Entwachsen der zweiten aus der ersten, die an sich schon in aller Entwicklung begründete Ueberwindung der Polygarchie durch die Monarchie.

Gewissermaßen auch ein sich selbst setzender Konflikt: Alle, viele herrschen. Der Stärkste unter den vielen stellt sich durch sich selbst in Gegensatz zu andern. Mit Naturnotwendigkeit ist er ihr Feind, weil sie ihn hemmen. Sie wiederum haben ihn nötig, weil er sie fördert, und hassen ihn, weil sie ihn fürchten müssen. Je enger sich ihre Beziehungen ineinander verknoten, desto unausbleiblicher ist der Bruch: Brutus—Caesar. Brutus liebt Caesar, weil er weiß, was Rom ihm dankt; er haßt ihn, weil er weiß, daß Rom ihm zuviel dankt, daß allzu große Schuldenlasten gefährlich werden, besonders, wenn der — scheinbar uneigennützige — Wille des Gläubigers sie stündlich vergrößert. Was ist dieser beiden Römer Feindschaft? Daß sie sich gegenseitig die letzte Konsequenz ihres Wesens nicht erlauben wollen. Sie sind keine Kompromißnaturen: der Kampf ist da. Er ist da, weil sich in ihnen zugleich geschichtliche Urideen verhärtet haben, die nach Austrag verlangen.

Zwar hat Shakespeare in dieser Schärfe das Problem kaum gesehen. Dennoch ist sein Standpunkt nicht zweifelhaft. Dem völligen Unverständnis, mit dem Cassius Caesar gegenübersteht — etwa: wie konnte ein körperlich viel schwächerer Kerl als ich mich so überflügeln? — tritt die richtige Erkenntnis eben des Brutus entgegen: „Wir alle stehen gegen Caesars Geist . .". Entscheidend aber dafür, daß Shakespeare mit dem sich selbst bedingenden Brutus—Caesar-Kampf gleichzeitig die zwingende Siegesnotwendigkeit des Caesar-Gedankens dramatisieren wollte, sind mir drei versteckte Worte, die der dritte Bürger auf des Brutus Leichenrede antwortet: „Er werde Caesar!"

Was heißt das? Doch dies: daß

die Berechtigung der Tyrannis (aus Brutus heraus gesprochen) sich schon so tief ins Volksbewußtsein gesenkt hat, daß die Menge, tritt ihr nur eine Achtung herausfordernde Einzelerscheinung gegenüber, ihr auch als selbstverständlich eine beherrschende Ausnahmestellung einräumt. Hiermit wird Brutus von Shakespeare historisch ins Unrecht gesetzt. Denn alte Ideen zwar müssen sterben, wenn sie noch selbstverständlich sind, neue aber leben, wenn sie schon selbstverständlich sind. Der Regisseur muß es also deutlich zu machen suchen, daß Brutus hier das Ende seiner Sendung zur finstern Ahnung wird. Diese Worte müssen ihren lähmenden Schatten über alle seine noch folgenden Szenen werfen. Wir müssen fühlen, daß es sich jetzt wie Nebel um seine Pläne und Entschlüsse legt, daß es ein Kämpfen gegen unsichtbare Feinde wird; daß der Republikaner, müde wie seine Zeit, schon längst im Hauch des Todes stand.

Warum aber, wenn Shakespeare die Idee Caesars zum Siege führt, hat er scheinbar so wenig getan, seine individuelle Persönlichkeit auszugestalten? Vielleicht hat er zuviel getan. Mit zu mannigfachen Zügen kleiner Menschlichkeiten sein Wesen ausgemalt, daß darüber das, was man die Adlercharakteristik nennen könnte, vergessen wurde. Nämlich mit Raubvogelblick eine Stelle des Helden zu erspähen, an der man ihn packen und schütteln kann: das Genick. Jeder dramatische Charakter muß ein solches Genick haben. Caesars hat es nicht. Oder sollte den Cassius und Genossen gezeigt werden, daß der in kleinlichen Schwächen befangene Mensch doch groß sein darf? Kündigen sich hier die ersten Shaw-Elemente an? Diese Fragen mögen offen bleiben. (Obwohl es sehr interessant wäre, das Verhältnis Shakespeare-Shaw abzuwägen: man denke an ‚Troilus und Cressida'!) Auf jeden Fall muß man für den Caesar, damit das Drama das richtige Schwergewicht erhält, einen allerersten Darsteller fordern: von Reinhardt nicht Diegelmann, sondern Bassermann.

Herbert Ihering

Aus Menschenliebe

Sehr geehrter Herr Jacobsohn, ich ersuche Sie um freundliche Zusendung von zehn Mark für den (nicht bewilligten) Abdruck von zweiundvierzig Druckzeilen meines Feuilletons über Sudermanns ‚Strandkinder' in der ‚Schaubühne'. Sie sind zu dieser Honorarzahlung gesetzlich verpflichtet, da das abgedruckte Stück meines Aufsatzes fast die Hälfte Ihres Artikels einnimmt, also als Zitat nicht gelten kann. Auch zeigt ja Ihr Satz: „Man wachte immer erst auf . . .", daß Sie selber auf die volle Aufmerksamkeit an dem Abend verzichteten und Ihre Pflicht auf andre abgeladen haben.

Ergebenst
Theodor Kappstein

*

Sehr geehrter Herr Doktor, auch ohne den Hinweis auf einen Gesetzesparagraphen wäre Ihr Wunsch, mein Zitat aus Ihrer Würdigung der ‚Strandkinder' honoriert zu erhalten, ohne weiteres erfüllt worden. Ich habe über diese Ihre kritische Leistung so herzlich gelacht, und die Freude Ihrer Schaubühnen-Leser, einen solchen Knaben noch zu finden, wo wahr-

haftig allenthalben mehr und mehr die Besseren schwinden, ist so groß und nachhaltig gewesen, daß ich geradezu darunter gelitten hätte, Sie etwa nicht entlohnen zu dürfen. Nun hat mir der Vorfall aber gar außerdem ein Autograph von Ihnen eingetragen, und das ist ein so unverhofftes hohes Glück, daß Sie mir schon erlauben müssen, Ihnen, statt der erbetenen zehn Mark, zwölf Mark und fünfzig Pfennige schicken zu lassen.

In Hochachtung
S. J.

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

P. W. Der Direktor ist nicht berechtigt, wegen des von Ihnen geschilderten Vorkommnisses eine Ordnungsstrafe zu verhängen. Eine Ordnungsstrafe darf nur verhängt werden, wenn die Voraussetzung und die Höhe genau bestimmt ist. Das alles liegt hier nicht vor.

Annahmen

Rober Glücksmann: Vergib uns unsre Schuld, Einaktige Pfarrhaustragödie. Bern, Stadttheater.

Alfred Joeckel: Die Krone am Rhein, Fünfaktiges Drama. Jena, Stadttheater.

Uraufführungen

von deutschen Dramen

6. 1. Richard Warmer: König Ywain und sein Schatz, Vieraktiges Romantisches Verslustspiel. Dessau, Stadttheater.

8. 1. Thaddaeus Rittner: Der dumme Jakob, Dreiaktige Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

11. 1. Albert Paul: Die neue Zeit, Vieraktiges Lustspiel. Meiningen, Hoftheater.

in fremden Sprachen

Paul Bourget: Die Barrikade, Schauspiel. Paris, Vaudeville.

Romeo Carugati: Der Weidehund, Zweiaktiges Drama. Mailand, Giovanni Grassos Sizilianische Truppe.

Maurice Hennequin und Pierre Veber: Der Adel verspricht es, Lustspiel. Paris, Nouveautés.

Tullio Murri: Das Ende eines Traumes, Drama. Florenz, Irma Grammaticas Truppe.

Deutsche Dramen im Ausland

Warschau (Freie Bühne): Frühlings Erwachen, Schauspiel von Frank Wedekind.

Neue Bücher

Ottokar Fischer: Zu Immermanns Merlin. Dortmund, Fr. Wilhelm Ruhfus. 51 S. M. 1,20.

Gustav Keckeis: Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang. Bern, A. Francke. 135 S. M. 2,80.

Franz Diederich: Theater im Freien. München, Georg D. W. Callwey. 34 S. M. —,20.

Dramen

Wilhelm Arminius: Luther auf der Coburg, Schauspiel. Halle, Richard Mühlmann. 62 S. M. 1,50.

Miriam Eck: Caterina von Siena, Schauspiel. Berlin, Axel Juncker. 133 S. M. 3,—.

Heinrich Houben: Lord Dämon, Detektivkomödie. Kempen, Thomasdruckerei. 79 S. M. 1,25.

Geo Hunold: Die heilige Armut, Dreiaktiges Schauspiel. Neustadt an der Haardt, D. Meininger. 51 S. M. 1,—.

Konrad von Klinggraff: Johann von Wittenborg, Dramatisches Bild.

Schwerin, Fr. Bahn. 158 S. M. 3,—.

Ludwig Löser: Die Krone, Schauspiel. Wolfenbüttel, Julius Zwißler. 118 S. M. 2,—.

Walter Lutz: Die Kraftgenies, Fünfaktiges Lustspiel aus der Biedermeierzeit. Stuttgart, Robert Lutz. 160 S. M. 2,—.

Zeitschriftenschau

Friedrich Alafberg: Berliner Theaterkultur II. Max Reinhardt. Das freie Wort IX, 20.

Paul Alexander: Alfred von Berger. Reclams Universum XXVI, 16.

L. Andro: Hans Pfitzner in Wien. Merker 7.

Bertha Badt: Aus Ibsens Werkstatt. Der neue Weg XXXIX, 1.

Paul Bornstein: Friedrich Hebbels musikalisches Drama ‚Ein Steinwurf'. Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung, 2.

Leo Derblich: Der Theatervertrag der Minderjährigen. Theatercourier 838.

Ludwig Hevesi: Alfred von Berger. Merker 7.

Hermann Kienzl: Die Theaterzensur unter Napoleon dem Ersten. Zeitgeist 2.

Hans Land: Die Aera Schlenther. Reclams Universum XXVI, 16.

Hans Landsberg: Von der wiener Volksbühne. Masken V, 18.

Engagements

Altenburg (Hoftheater): Elsa Meyer.

Berlin (Lessingtheater): Lore vom Busch.

Braunschweig (Hoftheater): Clarissa Linden.

Cöln (Stadttheater): Guido Schützendorf.

Darmstadt (Hoftheater): Georg Becker.

Gmunden (Sommertheater): Hans Kainz 1910.

Linz (Landestheater): Hans Kainz 1910/11.

Oeynhausen (Sommertheater): Erich und Margareta Flatau 1910.

Stuttgart (Hoftheater): Else Tuschkau.

Weimar (Hoftheater): Mary Melan.

Würzburg (Stadttheater): Anna Hofmann.

Theaterbau

Duisburg

Zur Erlangung von Entwürfen für ein neues Stadttheater in Duisburg war ein Wettbewerb ausgeschrieben, zu dem vier Architekten und Architektenfirmen Einladungen erhalten hatten. Das Preisgericht, das aus den Herren Hofmann in Darmstadt, Hocheder in München, Brandt in Berlin und Lübecke in Duisburg bestand, hat jetzt die Entscheidung getroffen. Es erklärte die Entwürfe von Professor Martin Dülfer in Dresden und Regierungsbaumeister K. Moritz in Cöln zur Ausführung am geeignetsten. Der Preis wurde unter beide Bewerber gleichmäßig verteilt. Diese sind zu einem zweiten, endgültigen Wettbewerb eingeladen worden.

Todesfälle

Albert Borée in Berlin. Geboren am 12. Juli 1864 in Elbingerode. Mitglied des berliner Neuen Schauspielhauses.

Nachrichten

Hubert Reusch hat plötzlich, aus privaten Gründen, die Leitung des Stadttheaters von Bremen niedergelegt. Das Theater wird zunächst bis zum Schluß der Spielzeit vertretungsweise von dem Oberregisseur Burchard und dem Kapellmeister Pollak für Reuschs Rechnung geleitet. Im Herbst 1910 übernimmt es Direktor Otto, der von seinem bis zum Jahre 1912 laufenden Vertrag mit dem elberfelder Stadttheater entbunden worden ist. Dadurch wird die Direktion dieses Theaters zum Herbst 1910 vakant.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW. 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 4
27. Januar 1910

Neues von Alten? / von Julius Bab

Bilanz des deutschen Dramenjahres 1909. Es stellt sich die zweite Frage: Sind neue Werke — nicht nur der Ziffer, der Art nach neue — in dieser Zeit erschienen von schon gekannten ältern Autoren? Mit den ‚ältern' sind nicht die ‚alten' gemeint, auch nicht jene Generation, die zur Zeit im Zenith ihrer Macht steht, und die uns im einzelnen hoffentlich noch Schönes, Neues schenkt, im ganzen aber keinen neuen Weg mehr weisen wird. Diese Aelteren sind die Aeltesten von den Jüngsten, die Erstlinge des Nachwuchses, die ich vor fünf Jahren hier als Pioniere neuer Wege zum Drama zu betrachten begann. Sie haben sich inzwischen im Bewußtsein der Literaturfreunde als beachtenswerte Sprecher einer neuen Generation durchgesetzt und haben hie und da auch die Bühnen erklommen. So recht gesiegt hat freilich noch keiner von ihnen, aber wie wenig sollte uns das bekümmern, wenn wir in ihrem rastlosen Fortproduzieren die Entwicklung der Kräfte, das Reifen zu einem letzten Endes siegreichen Neuen zu fühlen vermöchten. Aber ist dem so?

Mir scheint es nicht so. Sie vollenden sich in ihrer Art, aber ihre Art reift nicht zur Vollendung. Die starren Einseitigkeiten, durch die mir bei diesen Talenten wichtige Energien der Zeit ungeformt blieben, sind nicht überwunden — sind nur größer geworden. Die Eigenart dieser Künstler zeigt sich heute schöner und gefährlicher, aber nicht anders als früher. Es verlohnte sich kaum, über ihre neuen und immer gleichen Werke zu sprechen, wenn sie nicht immer reinere, stärkere Beispiele abgäben für das, was mir vom Anfang an ihr Haben und Versagen schien.

*

Paul Ernst schreibt nach ‚Canossa' ‚Brunhild' (die im Insel-Verlag erschienen ist). Nach der Historie wählt er den reinen Mythos als Metapher für jene ethischen Deduktionen, deren maskierter Vortrag ihm Drama heißt. Der stoffliche Unterschied bedingt, daß keine

blutvollern Erinnerungen der kalten Einfachheit Ernstscher Geistessprache dreinreden, daß ein reinerer Eindruck entsteht. Daß dieser Eindruck aber zugleich so viel kühler, so viel negativer ist als der ‚Canossas', liegt schwerlich an dem Unterschied zwischen Historie und Mythos, das liegt daran, daß im Kampf Gregors und im Triumph Heinrichs doch noch eine aufsteigende Entwicklung war, aufsteigend in einem Kampf ebenbürtiger Geister, den Ernst zwar im ganzen mit doktrinärer Kühle entschieden, im einzelnen aber mit leidenschaftlichem Anteil nachgelebt hatte. In ‚Brunhild' haben die Personen keinerlei Entwicklung und Kampf mehr zu bestehen. Ihr Schicksal ist beim Beginn des Dramas vollendet, und Ernst zieht nur noch äußere Konsequenzen — more mathematico, mit der Unerbittlichkeit des Logikers, nicht mit dem Notwendigkeitsgefühl des Dichters. Die Hohen, die Großen, Edlen (Brunhild und Siegfried) haben sich mit den Niedern, Kleinen, Gemeinen (Gunter und Kriemhild) eingelassen; sie sind aus ihrem Gesetz getreten, sie müssen deshalb zugrunde gehen und die Kleinen im Fall unter sich begraben. Aber das erleben wir nicht, das bekommen wir zu hören. Diese Menschen sind gläsern und schauen selbst in ihre Eingeweide. So sprechen Siegfried und Hagen:

S i e g f r i e d: Nun weiß ich, Schlechtes tut das Gute auch,
Denn ich bin gut, und schlechte Dinge tat ich.
H a g e n: Erinnerung eigener Jugend weckt dein Wort.
Vor langen Jahren dacht' auch ich wie du,
Und nach dem einen Punkte sucht' ich lange,
In dem für mich mein Handeln ruhen muß.

So doziert bei Ernst eine Magd:

Wenn Götter litten, wären sie gleich Menschen:
Mitlitten sie, so kränkten sie die Menschen,
Denn daß wir leiden können, macht uns stolz,
Und nur der Stolz macht, daß wir leben können.
Und leid ich schuldig, leid ich ohne Schuld . . .

Es sind rein stoffliche Werte, ist der Ernst, die Vornehmheit der Gesinnung, die uns bei solch philosophischem Vortrag zum Respekt zwingt. Stellen wir unsern Blick ästhetisch ein, denken wir, daß hier nicht Aussprache, sondern Gestaltung, nicht Lehre, sondern Gefühlswirkung erstrebt ist, so droht ein Gelächter. Denn was wäre lebensferner, was gerade im Munde der gemeinten Menschen unmöglicher, was für das Wesen Siegfrieds oder einer Magd weniger suggestiv als diese scharfgliedrige Dialektik. Ernst meint Helden, Krieger und Knechte: aber was an den Tag tritt als fühlbares Wesen, ist stets ein Dozent der Philosophie. Ernsts Form ist meines Erachtens nicht mehr eine bestimmte Form des Dramas. Daß sein Werk der real-

suggestiven Form Shakespeares, die er bewußt verneint, so wenig gleicht wie der unmittelbar lyrisch-sakralen Form der Griechen, der er nachzustreben glaubt: das würde noch nicht viel sagen. Könnte er nicht eine neue dramatische Kunstform jenseits beider gefunden haben? Aber das müßte doch eben eine ‚Kunst'-Form sein, und Ernsts Werk (in das freilich immer wieder ganz köstliche Offenbarungen dichterischer Kraft versprengt sind!) scheint mir seinem waltenden Prinzip nach überhaupt das Land der Kunst zu verlassen. Es gibt geistige Grundrisse statt lebendiger Gestalten. Der Landschaftsmaler wird zum Kartographen. Das göttliche Wesen in der lebendigen Gestalt fühlen zu machen, ist Künstlers Werk: Ernst spricht mit dem abstrakten Zeichen der Geisteswissenschaft dies Wesen aus. Wie im sprachlichen Detail, so im Ganzen der Komposition: die Menschen seines Stückes sind nur noch Zeichen in einer eindeutigen Allegorie, sind ganz unbedingte Träger des guten und bösen Prinzips, der Herren- und Sklaventheorie. Es entspricht in der Tat dem intellektuellen Despotismus des Ernstschen Geistes, Menschen so eindeutig anzusehen; aber dies eben ist das Element, das dem Wesen der dramatischen Form, das bewegte, gewandelte, also differenzierte Menschen will, widerstreitet. Und es ist vor allem der Zug, um dessentwillen unsre Zeit das Werk dieses ehrfurchtgebietend leidenschaftlichen und großdenkenden, hochbegabten Arbeiters nicht annehmen wird. Denn wenn die Zeit (ich meine ihre Besten) wieder die Einheit im Mannigfaltigen, das Gesetzte im Flüchtigen spüren will, will sie diese Mächte als Kantsche Regulative, als ideelle Richtquellen, und sie wird sich dem Rigorismus eines Ernst weigern, der die lösende, bedingende, weitende Arbeit der letzten Generationen nicht überwindet, sondern verneint, und, statt den absoluten Sinn im Bedingten zu zeigen, kalte Idole des Unbedingten an Stelle der lebendigen Vielgestalt aufpflanzt. Ein Vorkantianer ist er, der uns das Absolute als real gibt. Ein Naturalist des Intellekts, der nicht umsonst gleichen Ausgang mit dem nur viel tumberen Arno Holz hat, dem materialistischen Naturalisten. Aber der Held der neuen Zeit, der den Naturalismus wirklich aus dem Felde schlagen kann, wird wie jeder Messias kommen, nicht das Gesetz des letzten Jahrhunderts zu zerstören, sondern es zu erfüllen. Und wird deshalb mit einem Tropfen Hofmannsthalschen Geistes gesalbt sein — eben als der Ueberwinder Hofmannsthals.

*

Ernst hält in seinen Händen ein geistiges Band; es ist leer, abstrakt — die blutvollen Teile sind abgestreift. Herbert Eulenberg hat immer noch, wie vor zehn Jahren, alle Arme voll köstlicher Einzelheiten und nirgends ein geistiges Band, an dem er sie zu erfreuendem Kranz reihen könnte. Als Ersatz gilt ihm ein eng gezogener Kreis fallender Stimmungen; statt innerlich dialogisierter Dramen schreibt

er weiter prächtig monologische Szenenballaden. Die letzte heißt ‚Simson‘ (bei Erich Reiß) und schildert in fünf Bildern, wie der Heros der Juden in wahnsinniger Lust zu einer Philisterdirne die Seinen vernichtet, um zuletzt auch die Säule der Philister einzureißen. Diese fünf Balladenbilder sind reich an Einzelschönem. Der Notschrei Judas, die ekle Schwelgerei Philistrias sind stark gestaltet: theatralische Kraft werden manche Szenen bewähren. Aber alle dramatische Ohnmacht. Selbst äußerlich ist zwischen dem ersten und dem vierten Akt kein Fortschritt, nur verdickende Wiederholung, und innerlich ist das ganze Gedicht wieder ein einziger strudelnder Kampf rundherum um einen wahnsinnswilden Trieb — so daß die eigentliche sinnbildliche Größe der mythischen Situationen (Simsons Fall und Simsons Rache) gar nicht erschöpft wird. Ohne geistige Konzentration verpufft die Größe solcher Szenen im sinnlichen Detail.

Mit solcher geistigen Ordnung ist keine ideologische Abstraktion gemeint, nur die Konsequenz, die aus der Anschauung eines wahrhaft großen, das heißt: auch geistigen, auch sittlichen Individuums erwächst. Aber bei Eulenberg gilt immer noch vollblütig für groß, apoplektisch für tragisch. Die Tiefe seines Mangels offenbart sich, wenn wir auf das Werk blicken, unter dessen Einfluß dieser ‚Simson‘ ganz offenbar (und im einzelnen sehr zu seinem Heil) steht. Shakespeares ‚Coriolan‘ ist denn doch nicht blos ein Ueberblütiger, der das Rasen bekommt: er ist der Edlen Edelster, und alles, was wir an Stolz, Ehre, Manneskraft in seinen Taten sich enfalten sehen, das ist es, was in äußerster Anspannung zum verhängnisvollen Bruch mit dem eigenen Volke führt. Von Eulenbergs ‚Simson‘ sehen wir nichts vorher; er ist in der ersten Szene schon hoffnungslos von dieser Gier befallen nach jenem Weiberkörper, und sein (nirgends gestaltetes) Heldentum wird von dieser fremden Gier, die ihm wie ein Stein von außen aufs Haupt schlägt, fünf Akte lang totgehetzt. Das kann wohl wieder manch traurige schöne Balladenstimmung ergeben — aber nichts, was mit dramatischer Schlagkraft, mit tragischer Erschütterung irgend verwandt wäre.

Auch eine ‚Komödie‘ hat Eulenberg geschrieben, in der ein gefühlvoll zierlich Biedermeiervolk durcheinandergewirrt wird zu Lust und Leid, Schrecken und Lachen: ‚Alles um Liebe‘ (bei Erich Reiß). Es ist Shakespeares Lustspielstil, aber wieder ohne jenen Geist der Gesetzlichkeit, der den tollen Reigen eines Sommernachtstraums zu heller Klarheit harmonisiert. Bei Eulenberg hört allmählich jede Motivation auf und aus der Tollheit des Stoffes wird eine ästhetische Tollheit. Wiederum kein Drama — sondern ein lyrischer Scherbenberg. Aber in ihm so viel köstliche, lustige, liebe, herzliche, zarte, phantastische Einzelheiten, daß man weinen könnte um den großen Aufwand, den Natur an diesen nimmer neuen und nun doch schon ein Dritteljahrhundert alten Poeten verschwendet hat.

Eulenberg und Rivoire

Von Rivoire weiß ich nichts. Des Dichters Namen meldet kein Lied, kein Heldenbuch. Lebt er noch? Ist er alt oder jung? Gilt er seinen Landsleuten viel oder wenig? Wiegt sein literarisches Gepäck leicht oder schwer? Den ‚Guten König Dagobert' könnte genau so ein ernster Akademiker zu seiner Erholung wie ein pfiffiger Tantiemiker zu seiner Bereicherung geschrieben haben. Für uns ist er jedenfalls eher eine Erholung als eine Bereicherung. Man lacht. Man kann nicht viel für solch ein Kunstwerk sagen, aber auch nicht viel dagegen. Eine Bilderbuchwelt. Ein dummschlauer Minister mit schütterm Zottelbart und andern Poloniuszügen; eine todbereite Sklavin; ein unfeierlicher, wahrhaft urwüchsiger König, einmal im Hemd, einmal in zerrissenen Hosen; eine widerspenstige, hochnäsige, zickige, jungfräuliche Königsfrau; ein liebedürstendes, anmutig hinschmelzendes, opferwilliges Kind aus dem Volke. Handlung muß sein. Also werden die Hauptpuppen mit Hilfe von Intrigen und Prophezeiungen so gegeneinander geführt, daß das Kind aus dem Volke die jungfräuliche Königsfrau, ohne Wissen des Königs, nächtlicherweile gern und ausgiebig vertritt; daß, eins, zwei, drei, die Königin des Tags auf die Erinnerungen des Königs eifersüchtig wird; daß sie sich schließlich eines Nachts zusammen mit der Nebenbuhlerin ins dunkle Schlafgemach — doch nein, dezenterweise nur ins dunkle Vorgemach des Schlafgemachs begibt; daß unser Lustspielkönig bald die eine, bald die andre küßt und teils durch seine Epidermis, teils durch Wunder auf den Schwindel kommt. Ende gut, alles gut. Im Deutschen Theater wird die Königin verstoßen und auch auf dem Thron durch das Kind aus dem Volke ersetzt. Manch deutsches Märchen endigt so. Im Théâtre français hat Rivoires französisches Märchen irgendwie anders geendigt. Aber Felix Salten wird gewußt haben, warum er für uns einen neuen vierten Akt schrieb. Erstaunlich ist dabei nur, daß man diesem Akt weder die nachträgliche Entstehung noch die Nationalität seines Autors anmerkt. Geht daraus hervor, daß die ersten drei Akte so unfranzösisch sind, oder daß der vierte Akt — zwar nicht dem Inhalt des neuen Schlusses, aber seiner Klangfarbe, seinem ganzen künstlerischen Charakter nach — so französisch ist? Um es zu entscheiden, müßte man beide Bücher vergleichen, und um der Kritik das zu ermöglichen, dazu hat nicht einmal Salten den Gegenstand für gewichtig genug gehalten, so große Mühe er sich, nicht nur als Bearbeiter, sondern auch als Uebersetzer damit gegeben hat. Seine Uebersetzung hat das Verdienst,

das Stück vor der drohenden Süßlichkeit bewahrt zu haben. Er hat Rivoires abwechselnd derb-witzige und leicht-pathetische Alexandriner nicht in eine ölig fließende Blumenthal-Sprache verundeutscht, sondern ihnen den Reiz einer gewissen altfränkischen Eckigkeit gegeben. Ein negatives Verdienst des Bearbeiters Salten ist es weiter, daß er jeder Verführung zu einer Vertiefung des charmanten Scherzes ausgewichen ist. Selbstverständlich liegen auch hier — wo lägen sie nicht? — die Keime zu einer Tragödie. Stellt in diesen Komödienstoff einen Mann, der wirklich eine Tag- und eine Nachtseele hat, dessen Geist bei Tag eine intellektuelle, dessen Körper bei Nacht eine animalische Frau verlangt, und der ewig unbefriedigt ist, weil er die eine niemals findet, die er um ihrer Nächte willen nicht bei Tage zu verstoßen braucht; laßt also unsre Hebbel-Jünger über das Stück kommen — und ein dramatisches Erotikon ist fertig, das sich zum ‚Bon roi Dagobert' etwa so verhält wie ‚Gyges und sein Ring' zum ‚Roi Candaule'. Daß Salten dergleichen nirgends versucht hat, macht seine Fassung unbedeutend; aber dafür macht es sie auch einheitlich und leicht und lustig. Es ist geschmackvolle und saubere Theaterarbeit, die uns in diesen magern Zeiten wahrlich nicht zu häufig blüht.

* * *

Wird sie von Eulenberg uns jemals blühen? Wer seine Produktion nur von berliner Bühnen kennt, wird es rundweg verneinen. Wer seine Bücher liest, wird einen Dichter beklagen, dem die Direktoren mit unheimlicher Sicherheit von zwei neuen Stücken immer gerade das kulissenwidrigere auf die Bretter bringen. ‚Simson' konnte Eulenbergs erster Theatersieg, der ‚Natürliche Vater' mußte seine größte Theaterniederlage werden: also führte Reinhardt den ‚Natürlichen Vater' auf. Ein aussichtsloses Unternehmen. Man läßt ja auch nicht in den Kammerspielen ein oder fünf Kapitel aus Jean Paul verlesen. Gegen Eulenbergsche Intentionen ist fast niemals etwas einzuwenden. Er sieht einen Menschenfeind, einen entwurzelten Rappelkopf, der sich vor der unbesiegbaren Härte des Daseins in eine nicht melancholische, sondern geräuschvolle Verträumtheit, in eine nicht weiche, sondern wilde Schwermut, in eine nicht süße, sondern bitterliche Sehnsucht flüchtet. Einen Kerl mit Stacheln und Spitzen, Masken und Mätzchen, Striemen und Tränen, Tierliebe und Tonfreude, mit Grabbeschem Zynismus und Wedekindschem Pferdefuß und Immermannschem Ingrimm und Kreisler-Hoffmannscher Gespenstigkeit, mit Schattenspielzügen und Totentanzhumoren und einem Schopenhauerischen Pessi-

mismus. Genau so wie ich hier Menschlichkeiten und Literaturschilder vermengt habe, genau so spukt in dieses Dichters Schädel Kunst und Leben durcheinander. Er hat eine durch Lektüre aufgestachelte, durch Lektüre zugleich aber getrübte Phantasie. Er weiß, was Humor ist, und möchte ihn fassen, und hascht doch immer nur Fetzen von künstlerisch längst geprägten Humorhaftigkeiten. Hat er nicht auch Wilhelm Raabe gelesen, geliebt und verspeist? Könnte die enge Straße, die links an dem besten Gasthaus der Kleinstadt vorbeiführt, nicht Sperlingsgasse heißen? Ist Apotheker Düsterich nicht nach Nam und Art ein skurriles Gewächs aus dem ‚Schüdderump'? Aus allen möglichen Poeten und Poesien tauchen Stimmungen auf und zerflattern. Sie sind manchmal tonlos, meistens wundersam reich und in keiner dramatischen Form der Welt als spezifische Bestandteile möglich. Soweit sich eine Fabel feststellen läßt, besteht sie darin, daß ein armer Jüngling bei einer schönen Jungfrau mehr Glück hat als sein reicher Vater. Das ist alles. Aus den Verzierungen, den Fiorituren dieses Themas macht Eulenberg fünf Akte. Es ist wie Epheu ohne den Eichstamm. Daß Eulenbergs Epheu köstlich ist, erzähle ich seit dem Februar 1902, wo er zum ersten Mal auf die Bühne gelangte, in jedem lieben Jahr. Daß sich dieser Epheu in andern Stücken keineswegs immer nur in die Luft windet, habe ich nie hinzuzufügen vergessen. ‚Simson' also ist, nochmals, eins von den andern Stücken. Es ist das ‚unliterarischste' von Eulenbergs Werken (weil seine Werte nicht de la littérature sind, sondern entweder von dem Dichter selber oder ohne Umwege aus dem Buch der Bücher stammen). Es ist vielleicht auch kein Drama, wie Bab es sich wünscht. Aber das weiß ich, daß es auf das Theater gehört und Eulenberg das Theater endlich erobern würde. Man lese die Probe in dieser Nummer und ermesse den Unterschied gegen alle ‚Natürlichen Väter'. Es zerfließt nicht, sondern es ist — gleichviel, ob mit großen oder mit kleinen geistigen Kräften — gekonnt und fertig gemacht. Solch ein Theatererfolg würde dem Dichter schlimmstenfalls die Artisten aus dem letzten Boot entfremden, ihm aber endlich ein Publikum werben, das ihm nach fünfzehn Jahren vergeblicher Arbeit nötiger ist als alles Zeitschriftenlob. Noch ein Abend, wie dieser letzte, und es gibt keine Bühne mehr, die es wieder mit Eulenberg wagt. Darum sei er vorsichtig. Es ist nicht von ihm zu verlangen, daß er schon jetzt die Qualität, auch nicht, daß er die Chancen seiner eigenen Dichtungen übersieht, aber er muß als Dramatiker wie als Dramaturg praktische Erfahrung genug gesammelt haben, um zu wissen, was eine ungenügende Aufführung selbst starken und gar erst schwachen Theaterstücken antun kann, und daß es

besser ist, ganz zu verzichten, als sich ungeeigneten Schauspielern und einer subalternen Regie auszuliefern.

* * *

Rivoire und Eulenberg wurden bei Reinhardt, aber nicht von Reinhardt gespielt. Rivoire mag ihm zu unbedeutend, Eulenberg zu aussichtslos gewesen sein. Dem ‚Guten König Dagobert‘ fehlte der letzte Schliff. Man sprach entweder zu leise, wie Frau Bassermann, oder zu unsicher, wie Herr Walden. In den Nebenwirkungen waren hier, und auch bei Eulenberg, fast unvermeidliche Erinnerungen an die jüngste Shakespeare-Belebung nicht scharf genug getilgt. Eines schickt sich nicht für alle Regisseure und noch weniger für alle Stücke. Wo Rivoire und Salten Witz beanspruchten, kam er ihnen mühelos aus dem Gehirn der Durieux, die ein Recht dazu hat, sich über eine Rolle wie diese Königin zu stellen, und aus dem Instinkt Hans Waßmanns, von dem man nach seinem Christoph Schlau diesen Kanzler Eloi sehen muß, um seine Saftigkeit und seine Zartheit, seine Gestaltungssicherheit und seine Einfallsfreudigkeit gebührend zu bewundern. Eulenberg aber ... Das geht denn noch nicht. Man mag ein Stück wie den ‚Natürlichen Vater‘ für aussichtslos halten; man soll es sogar, wenn man seinen Beruf zum Theaterdirektor nicht in Frage stellen will. Man kann, mit dieser Einsicht, solch ein Stück verwerfen, und man kann es, trotz dieser Einsicht, auf seine Bühne bringen. Sobald man das aber tut, hat man es so zu behandeln, als ob man auf hundert Aufführungen oder auf ein Parterre von gesiebtesten Kennern rechnete. Denn es kommt ja doch nur eine von den beiden Möglichkeiten in Betracht: daß man entweder viel Geld oder feinste Kunst machen will. Für beide Zwecke war die Aufführung der Kammerspiele untauglich. Die Krankheit der Höflich war ein Grund, die Premiere zu verschieben, und nötigenfalls immer wieder zu verschieben. Das Wesen des jungen Leo war ein zwingender Grund, die Rolle fast jedem Mitglied des Ensembles eher zu geben als Herrn Beregi. Die Deutschheit des Lustspiels, seine schönste und persönlichste Eigenschaft, war endlich ein Grund, es mindestens, da kein genialer Regisseur verfügbar war, nur einem deutscher Herkunft zu vertrauen. So aber trug die Aufführung den Stempel der Schludrigkeit und Nebensächlichkeit. Wäre nicht in einer kleinen Charge Diegelmanns Naturkraft durchgebrochen, so hätte Wegener allein die Ehre retten müssen. Er war der Vater und schien gradenwegs aus der Romantik herzukommen. Mit ihm als Simson und der Durieux als Delila wird Reinhardt hoffentlich in kurzer Zeit die Scharte dieses Abends auszuwetzen trachten.

Abschied von Schlenther / von Stefan Großmann

Seine Koffer sind gepackt. Er steht schon auf dem Perron des Bahnhofs. Er steigt schon in das berliner Coupé. Niemand ist da, um von ihm Abschied zu nehmen. Kein Schauspieler, kein Dichter, kein Rezensent. Niemand winkt mit dem weißen Tüchlein, niemand ruft schluchzend: Auf Wiedersehen! Ganz einsam geht er über den leeren Perron, und niemand gibt ihm einen Händedruck mit auf den Weg.

*

Als Laube aus dem Burgtheater ging, da waren die wiener Bürger so erregt, daß sie sofort Geld sammelten, und bald darauf erstand das Wiener Stadttheater, aus dem Laube sein zweites Burgtheater machen wollte. Die Schauspieler, die Dichter, die Rezensenten schrieen im Chor: Da bleiben!

Als Burckhard ging, da gab es Leute, die riefen: Gott sei Dank, dieser Stümper! Aber es gab doch auch viele und sehr gewichtige Stimmen: Seht doch, wie sich dieser Mann des Zivilprozesses in die Theaterdinge eingelebt hat! Ja, er war im Anfang ein Stümper, weil er eben vom Zivilprozeß zum Theater kam. Gerade jetzt begann er etwas von der Sache zu verstehen. Ihn zu berufen, war ein Unsinn; ihn jetzt wegzuschicken, ist noch ein größerer! Wie immer es sei: Als Burckhardt ging, gab es wenigstens zweierlei Meinungen. Es gab Schauspieler, die um ihn weinten, es gab Dichter, die um ihn trauerten, es gab Rezensenten, die ihre Feder niederlegten und sie dem entlassenen Burgtheaterdirektor überließen.

Um Schlenther trauert keiner. Die Schauspieler atmen auf, die Dichter beginnen zu hoffen, die Kritiker aller Lager, aller Richtungen haben in vollkommen einstimmigem Chor die Absetzung Schlenthers begrüßt: Gott sei Dank! In Wien hat Paul Schlenther nur einen einzigen Verteidiger. Das ist ein dicker wiener Gemeinderat, der ein kleines Wochenblättchen herausgibt. Es ist der Herr, der Tolstoi einen alten Teppen genannt hat.

Es wäre abgeschmackt, dem so einsam Abziehenden noch Vorwürfe nachzuschleudern. Kein Zweifel: in der wiener Einsamkeit Schlenthers lag auch ein Stück persönlicher Noblesse. Er hat die Schauspieler verachtet. Er hat sich keiner Clique angefreundet. Er hat keinem Kritiker geschmeichelt. Er hat sich seine sachlichen Mißerfolge nicht durch allerlei persönliche Künste verschminken wollen. Seine Niederlagen haben ihn nicht um seine Würde gebracht. Er geht ganz einsam von hier weg, aber er tut es mit aufrechtem Haupte. Seine direktorialen Schwächen beruhen vielleicht auf wertvollen menschlichen Eigen-

schaften. **Ein Beispiel: Er verachtet die Schauspieler.** Menschlich mag das nicht ganz unbegreiflich sein. Der Schauspieler, in seiner ewigen Aufregungsatmosphäre, in seiner nicht zu durchbrechenden Eitelkeitswelt, ist gewiß nicht der höchste menschliche Typus. Alle Leute dürfen den Schauspieler belächeln, alle Leute dürfen das Komödiantische, die Freude an der Maske, die Lust an sich selbst, das Ewig-Selbstgefällige unangenehm empfinden — nur gerade der Theaterdirektor nicht! Er muß mit dem Allzu-Menschlichen der Schauspieler von vornherein rechnen können, wie ein Schauspieler mit seinen Figuren. Bei Schlenther aber fühlen alle Schauspieler durch, wie instinktiv und gründlich er den ganzen Typus verachtete. Gewiß, es wird über keinen Direktor von seinen Schauspielern viel Gutes geredet. Aber der Ton, in dem die Burgschauspieler über Schlenther sprachen, war immer ein irrsinnig gereizter, ein todfeindlicher, ein unheilbar verwundeter. Nicht nur Kainz ist dem Burgtheater in den Jahren der Schlentherschen Herrschaft entfremdet worden; der Direktor hat es verstanden, alle Schauspieler unlustig zu machen. Bald wurde Herr Devrient aus Gekränktheit krank; bald jammerte Fräulein Rosen vor ihren Bewunderern, daß sie, die glücklich Entdeckte, nur zweieinhalbmal im Jahre spielen dürfe; bald erzählte Frau Schmittlein, daß Schlenther, der sie engagierte, sie seit Jahren absichtlich nicht mehr beschäftigte; bald wollte Herr Treßler seinen Vertrag lösen. Dann gab es wieder wütende Kämpfe mit Herrn Nissen. Adele Sandrock befreite sich mit einem Stuhlwurf vom Burgtheater. Selbst dem guten, allzeit willigen Gregori wurde das Leben schwer gemacht, indem man ihm verbot, in Arbeitervereinen vorzulesen. Die Schauspieler erzählten es jedermann, der es hören wollte, das Schlenther schließlich fast für keinen mehr persönlich zu sprechen war. Der briefliche Verkehr überwog. Ein Theaterdirektor, der mit seinen Schauspielern beinah nur in schriftlichem Kontakt stand — man brauchte über die Direktion Schlenther nicht viel mehr zu sagen.

Er haßte die Clique. Auch das ist menschlich wertvoll. Aber schließlich: Was alles wird Clique genannt? Zwei, drei Talente sind umgeben von einem Kreis von Schwertträgern und Bahnbrechern. Diese Anhängsel sind keine angenehme Erscheinungen, aber, Gott, sie sind nun einmal nicht zu vermeiden. Weil hinter Hoffmannsthal und Schnitzler ein Dutzend koketter wiener Jünglinge laufen, deshalb darf ich doch nicht an Schnitzler und Hofmannsthal ostentativ vorbeigehen? Seit dem Tage, an dem Schlenther den ‚Schleier der Beatrice‘ in ungebührlicher Art zurückgewiesen hat, ist er zu den paar Dichtern, die in Oesterreich leben, in kein gutes Verhältnis mehr gekommen. Die besten Sachen von Hermann Bahr wurden im Volkstheater aufgeführt. Die feinsten Dichtungen von Arthur Schnitzler, selbst ‚Der einsame Weg‘, wurden in Wien überhaupt nicht gegeben. Von Hofmannsthal sind

nur seine ersten Einakter gespielt worden. Ich gehöre durchaus nicht zu den Ueberschätzern der Etikette ‚Jung-Wien‘. Mir sind die Jung-Wiener Offenbarungen eigentlich zu pretiös und zu arm an Natur. Aber ich verkenne nicht, daß ein Burgtheaterdirektor an diesen Werken doch nicht ostentativ vorübergehen darf, schon aus dem Grunde, weil im Wienerwald zurzeit nichts Höheres wächst, es wäre denn Karl Schönherr. Wir sind gerecht: Schönherr ist ein Aktivum auf dem Konto Schlenthers. Diesen jungen Tiroler hat er gehegt und gehütet. Am Ende ist die dichterische Beute jedes heutigen Theaterdirektors ganz klein, denn wir sind furchtbar arm geworden. Doch auch das bischen Blühen hat Schlenther übersehen. Er hat Wilhelm Schmidtbonn und Herbert Eulenberg nicht bemerken wollen; da roch er ‚die Reinhardt-Clique‘. Für Schlenther hat keines von den großquadrigen Dramen Strindbergs existiert. Er ist, weil ihm alle Experimentierkühnheit mangelte, an ‚Hidalla‘ und dem ‚Marquis von Keith‘ von Wedekind vorübergegangen, obwohl er an Treßler einen meisterhaften Wedekindspieler gehabt hätte. Er hat Bernard Shaw leichtherzig dem Volkstheater überlassen, aber er hat dafür — es ist hundertmal gesagt worden — die abgeschmacktesten Blumenthäler und Kadelburgen mitten in die einst heroische Burglandschaft gepflanzt. Den plattesten und spekulativsten Jung-Wiener, Herrn Hans Müller, hat er begönnert, aber die höchsten Shakespearedramen dem Burgtheater fremd werden lassen. Kein Macbeth war mehr möglich, kein Coriolan. Die Königsdramen verschwanden fast. Kein Othello ist mehr möglich, unser Lear ist tot und unersetzt, was aber noch da ist, wie Romeo und Julia, besteht in schändlicher Mittelmäßigkeit. Hebbel lebt nur noch mit dem ‚Gyges‘ im Repertoire, Grillparzer in ein paar verwaschenen, faden Vorstellungen. Kein jugendlicher Wille, keine neuschaffende Regisseurphantasie belebt die Meister.

Das sind Tatsachen, die schließlich allen Zuschauern deutlich wurden. Es wäre blöde, sich die Einstimmigkeit der wiener Kritiker einfach durch Cliquenschlüsse zu erklären. Der alte Hugo Wittmann, der ganz für sich lebt, ist gerade so wenig Cliquenplänen zugänglich wie Engelbert Pernerstorfer, der ehedem ein Tafelgenosse Schlenthers war. Wenn Felix Salten Schlenther bekämpfte, so wäre das im allgemeinen ein Grund für manchen wiener Kritiker, justament für Schlenther einzutreten. Ich rede gar nicht von Ludwig Hevesi, Alfred Polgar, Hermann Bahr und mir, die auch zu keinem Rütlischwur zu haben wären. Nein, wir sind nur in einem einzigen Punkt einer Meinung, und diese Einstimmigkeit hat Schlenther selbst erzeugt.

Nicht nur theatralisch war Schlenther seiner Aufgabe nicht gewachsen, er verstand auch seine kulturelle Rolle nicht. Eine der schönsten Neuerungen, die Burckhard eingeführt hatte, waren die Arbeitervorstellungen an Sonntagsnachmittagen für die Gewerkschaften.

Schlenther schaffte sie mit einem Strich ab. Zur Entschuldigung erzählte er der Welt, daß die wohlhabenden Leute diese wohlfeile Gelegenheit ausgenützt hätten, und darunter habe der reguläre Abendbesuch gelitten. Das ließ man gelten und schwieg. Aber siehe da, nach einiger Zeit führte Schlenther selbst wieder billigere Sonntagsnachmittagsvorstellungen ein, nur daß die Sitze diesmal nicht an die Gewerkschaften verteilt, sondern frei an der Kasse verkauft wurden. Er hatte sich selbst durch seine eigene Praxis widerlegt. Die Burckhardsche Kulturarbeit hatte er gedankenlos vernichtet und schließlich seine eigene Entschuldigung zerrissen. Ich habe Schlenther damals, als er erklärte, daß die reichen Leute den Armen bei jenen Nachmittagsvorstellungen nur die Plätze wegnehmen, den Vorschlag gemacht, alle Sitze mit Hilfe unsrer Volksbühnenorganisation an die Gewerkschaftsmitglieder verteilen zu lassen. Schlenther war von dem Vorschlag sehr befriedigt. „Jetzt sehe ich Neuland", sagte er mir begeistert. Aber nach ein paar Tagen ließ er mir durch seinen Sekretär sagen: „Leider ... Der Fürst will es nicht!" Der Fürst — damit war der Oberst-Hofmeister Fürst Montenuovo gemeint — ist unter Schlenther ein übermächtiger Mann geworden. Von seiner ersten Ansprache an hat Schlenther gegen die Hofbehörden eine ganz unmöglich devote Haltung angenommen, wie vor ihm weder Burckhard noch Wilbrandt. Nichts ist so charakteristisch für die Schwäche des Schlentherschen Regimes wie diese wachsende Uebermacht der Hofbehörden. Der Fürst, nichts weniger als eine Kapazität, wurde bei jedem Anlaß zitiert. Noch nach dem erlösenden Skandal bei ‚Hargudel am Bach' wurde uns von Eingeweihten zugeflüstert: Schlenther hat die Miserabilität der Komödie selbst gekannt, aber er hat sie aufführen müssen. Was wollen Sie? ... Der Fürst! Der Fürst! ! ... Es gab für Schlenther einen Tag, an dem er sich einen wunderschönen Abgang hätte machen können. Das war damals nach der fünften Aufführung von ‚Rose Bernd', als eine Erzherzogin jählings aus dem Theater lief und tags darauf das Drama vom Repertoire abgesetzt werden mußte. Seine Freunde rieten ihm damals: „Jetzt mache Schluß! Das wäre ein Abgang!" Aber er tat nur wieder eine tiefe Verbeugung vor dem Fürsten und blieb gehorsam. Am Ende hat ihm seine Dienstwilligkeit nicht weitergeholfen. Er wurde in drei Tagen gestürzt. Zu einer Zeit, wo er selbst noch ahnungslos verkünden ließ, daß seine Position vollkommen fest sei, hatten die Hofbehörden schon den verhängnisvollen Leitartikel im Fremdenblatt inspiriert. Der arme Schlenther! Er war dem Fürsten treuer als der Fürst ihm. Auch dies spricht menschlich wieder für Schlenther. Es setzt ihn gar nicht weiter herab, daß er ein schlechter Direktor gewesen. Er hat während seiner Direktorschaft den Deutschen wirklich wertvolle Dinge geschenkt: ich meine den Briefwechsel von Theodor Fontane. Die Fieber der Theaterlust haben ihn nie gepackt.

Er hätte den Taktstock des Direktors nie in die Hand nehmen sollen. Sein Werkzeug war die Feder.

*

Niemand steht in der weiten Bahnhofshalle, während Schlenther in ein berliner Coupé steigt. Kein Schauspieler, kein Dichter, kein Tagschreiber. Nicht einmal der Fürst ist erschienen . . . .

Schubert / von Arthur Kahane

Der liebe, liebe Mensch. So voll Musik.
Der Musikant, der rechte Musikant:
Ein leichtes Herz; und eine Brust voll Glück.

So zieht er mit der Fiedel an dem Band,
Von goldnen Dingen voll und Sonnenschein,
Fahrender Sänger, froh hinaus aufs Land.

Er kennt der Mädchen Kuß, den guten Wein,
Die gute Freude, wie das Volk sie übt,
Und kann so fröhlich wie kein andrer sein.

Und traurig, daß es keinen Traur'gern gibt,
Und hell wie keiner und wie keiner bang
Und so verliebt, wie keiner sonst verliebt.

Und beides, Schmerz und Freude, wird ihm Klang,
Wird Klang, so voll und tief und satt und golden,
Denn dieser süße Mund ist voll Gesang.

Aus seinem Munde singen sie, die holden
Nixen und Feen, Hirten und Müllerinnen,
Und Lachen neckt von kichernden Kobolden.

Und manchmal ist ein stilles, mildes Sinnen
Und manchmal helle Lust und manchmal Tränen
Und immer Liebe, immer Liebe drinnen.

Und viel von jener Stadt ist in den Tönen,
Die so viel Torheit, so viel Singen hat,
Von jener leichten, frohen, lieben, schönen,

Von jener immer noch geliebten Stadt.

Aus einer Sammlung von Liedern, die bei Oesterheld & Co. in Berlin erscheint.

Simson / von Herbert Eulenberg

Die folgende Szene aus der ‚fünfaktigen Tragödie nebst einem Satyrspiel‘, die Bab hier besprochen hat, und die im Verlag und Bühnenvertrieb von Erich Reiß erscheint, ist nach Zusammenhang und Inhalt zu bekannt, als daß irgend eine Erklärung nötig wäre.

Vierter Akt

Das Schlafgemach der Delila. In der Mitte steht das niedrige, geschnitzte und mit Elfenbein eingelegte Bett der Buhlerin. Durch einen gelblichen, schmutzigen Vorhang hinten gelangt man in das Haus. Es ist tiefe Nacht; kein Licht, kein Fenster ist zu sehen. Durch die offene Kuppel oben scheint bläulich hell der Mond mitten aufs Bett. Delila sitzt halb, halb liegt sie zwischen bunten Decken auf ihrem Lager. Urim kniet kauernd neben ihr.

Simson (wankt herein, umkrochen von zwei Sklaven): Weg, ihr Geschmeiß!
Ihr seid heut lästiger, als höflich ist,
und schwirrt um mich, wie Fliegen frech um Totes.
Was hat dies zu bedeuten? Fort mit euch.
Sonst drück ich mit zwei Fingern euch ums Leben.
(Sie entweichen. Er stürzt vor Delila nieder)
Hier ist das Angesicht, so sieht es aus
bei Nacht im Mond — ganz anders wie bei Tag —
die Handbreit Menschenfleisch, um das ich alles von mir
abstreifte, wie zerfetzte Schuhe.
Lächle, Delila, lächle einmal nur,
so will ich reich wie Gott zur Tiefe gehn.

Delila: Was jagt dich um die Stunde noch zu mir,
unstät wie einen, auf dem Blutbann ruht?
Geh, lege Fesseln an um deine Füße,
daß sie dich nicht vorn Jordan schleppen können!

Simson: Nun hab ich erst dich ganz und gar verdient,
nun bin ich frei, bin ohne Volk und Heim
und hänge wie ein Vogel in der Luft.
Nun kann ich dein sein, und nun mußt du mein sein.
Ich habe Weib und Kind um dich verbrannt,
Mein Volk verworfen, meinen Gott verloren.
Nichts mehr ist in der Welt, als du und ich,
und keine Stätte für mich als dein Schoß.

Delila: Bist du von Sinnen? Was begehrst du denn?

Simson: Zehn weiße Finger, so wie diese hier,
mein Haupt zu streicheln, wenn es müde ward;
und einen Mund wie diesen, dran zu trinken,
wenn mir der Mut zu mir vertrocknen will;

und solche Haare, die mich beben machen,
wenn ich zu stark bin.

D e l i l a: Du bist toll geworden.
Wer bin ich, daß du dies von mir verlangst?
Ein jedermann gehört mir, wie ich ihm.
Sieh mich doch an: Die Perlen um den Hals
gab Salah mir; die Spangen schenkte Korah;
hier dieser Ring war eben Ammons noch;
dort der Saphir heißt Urim; die Korallen
stahl Lud von seiner Mutter für mich.

S i m s o n: Schweig!
Das ist nicht wahr, und wär es, ist es tot,
Vergangenheit. Man darf den Kopf nicht drehen,
sonst wird das Fleisch zu Salz, wie einst Loths Weib.
Wir müssen alle beide viel vergessen,
ins Meer versenken. Gib mir deinen Schmuck!
Der neue Frühling reißt das Welke fort.
Wir stehen im Flor. Das andre wird Winter.

D e l i l a: Nimm mir nicht Goldenes fort!
Du kommst zu spät.
Was riß't du mich nicht früher hier vom Stamm
nach unsrer ersten Nacht am Bache Sorek?
Du warfst Narzissen auf mein Bett frühmorgens
und liefst davon.

S i m s o n: Ich war noch nicht so stark,
mein ganzes Dasein auf dein Herz zu setzen.
Ich mußte erst das Netz um mich zerbeißen,
viel Tage, Nächte lang.

D e l i l a: Ich sollte warten
auf deine Stunde, wie ein Lamm aufs Scheren?

S i m s o n: Sprich von der Zeit nicht, die, ein Sumpf, uns trennt.
Ich schwöre dir, ich werde nicht dran denken
und dich nie quälen, auch nach Jahren nicht.
Man muß sein Leben oft von vorn beginnen,
wenn uns ein Faden riß, ein neuer Ring
um unser Herz sich zog.

D e l i l a: Was biet'st du mir:
Ein morsches Leben, mit hinein zu steigen
an fremden Ländern irr vorbei zu fahren.
Allein mit dir?

S i m s o n: Hörst du den Jubel nicht,
der aus mir steigt, Musik am Feiertag.
Ich sang mich durch die Nacht bis vor dein Tor,
die Saaten blühten höher, wo ich schritt.

Komm mit und laß uns draußen Hochzeit feiern,
wo nicht die Luft, wie hier, nach Menschen riecht,
und unsre Seelen mit dem Himmel mischen,
nach dem mich heim schmerzt.

Delila: Sag mir dein Geheimnis,
schließ dich mir auf, daß ich dir trauen kann.

Simson: Ich habe alles schon für dich getan,
was wir, zwei Hälften, für uns geben können.
Mein ganzes einst'ges Dasein schlug ich tot
und hings an dich als Pilgrims Weihgeschenk.
Fühlst du das nicht, weinst du nicht mit vor Glück,
wird meine Seele matt bis an den Tod.

Delila: So soll dein Schwert an deinem Gürtel rosten?
Du kämpfst nicht mehr?

Simson: Für wen? um welchen Preis?
Wer rief' mir noch ein Hosianna zu?
Nur um das Heitre deiner Stirne leb ich.

Delila: So sag, ich fragte dich schon früher drum,
da lachtest du mich aus und schlichst vorbei
und gabst mir Viertel nur von deinem Herzen —
sag mir den Grund, wo deine Stärke liegt.
Daß ich sie heben kann und mit ihr spielen.

Simson: Du hast mich doch, ganz schwach von meiner Liebe.
Was fragst du noch?

Delila: Wie könnte ich dir glauben?
Jetzt, da du deines Schilds nicht mehr bedarfst,
birgst du dich hinter ihn. Sprich, ist das Liebe?
Dein letztes setze ein, mich zu gewinnen!
Schenk dich mir ganz, behalte nichts zurück,
Laß mich dich sehen, bis in die Achselhöhlen,
dort, wo du schwach bist, daß du mir gehörst.

Simson (reißt das Schwert von seiner Schulter):
So nimm dies Schwert, schneid mir die Locken ab,
du schöner Schnitter, süß mir wie der Tod.
Berühr mich, faß mich an, liebkose mich.
Ich will mit allem in dich untertauchen,
dein Eigen sein bis in mein letztes Haar,
und diesen Rausch, so lang ich bin, genießen.
Du Göttin mir!

Delila (schreit, sein Schwert im Triumph über ihm haltend,
mit dem sie ihm die Locken schnitt): Philister über dir!

(Hinter dem gelben Vorhang zeigen sich die Philisterfratzen)

Simson: (aufspringend): Was will dies nächtliche Gewürm?
Was spie sie
hervor aus ihren Löchern, sich zu ringeln,
mit ihrem Schwert zu gleißen?
Ammon: Eure Schwäche.
Ergreift ihn, bindet ihn!
Simson: Was wollt ihr mir?
Ich ward der Eure, hab mein Volk verlassen,
Mein Leben losgeschnitten wie mein Haar
und bin an eure Küste hergetrieben,
heimatlos schweifend, ohne Land und Anker,
um mich an euerm Rauch mit euch zu wärmen.
Ammon: Sind wir wie ihr? Habt ihr uns nicht verachtet?
Wie schlecht geratene Menschen uns verhöhnt
und uns gelehrt, euch bis aufs Blut zu hassen?
Ihr teiltet selbst die Speise nicht mit uns,
und spucktet aus bei unserm Friedensbecher.
Simson: So macht mir Platz und laßt mich fürder fliehen,
dies Weib in meinen Fängen wie ein Weih,
der nur der Luft gehört.
Korah: Seid ihr von Sinnen?!
Wir lassen euch nicht aus den Fäusten fliegen,
nun ihr so schwach vor einem Weibe seid!
Ammon: Wer bürgt bei Volksverrätern uns für Treue?
Delila: Philister, her zu mir! Schützt mich vor ihm!
Simson (zu Delila): So hättest du mich diesen ausgeliefert,
mein ganzes Leben um den Sinn gebracht,
aus einem Helden einen Narrn geschaffen,
bei dessen Anblick Männer seufzen müssen?
Ammon: Haltet ihn fest, daß er sie nicht erdrosselt!
Simson: Trieb ich so lange um dich Götzendienst,
wie einst mein Volk ein goldnes Tier umsprang,
so mag mein Fuß vor Scham dich nicht berühren.
Will ich mich nicht mit deinem Blut besudeln,
so sollst du als ein Fetisch stehen bleiben,
an dem dein ganzer Stamm verbluten soll.
Ammon: Habt ihr noch eine Bitte, eh ihr sterbt?
Simson: Eine, die ihr mir nicht gewähren könnt:
An einem Aschenhügel stehn und weinen,
bis all mein Blut zu Tränen ward, dann sterben
von eigener Hand, wenn nicht von Gottes Blitz.
Korah: Was geht uns jenes an? Ammon, wir warten.
Gebt uns das Zeichen.
Ammon: Hört! Macht ihn unschädlich!

Schenkt mir den Rest! Ich möchte ihn nicht töten,
aus vielen Gründen nicht, ich nenn euch keinen.
als den: Ich will ihn meinem Weibe schenken,
zu sehn, wie nah sich Tod und Leben sind.

Korah: Wir hau'n die Fäuste ab von seinem Rumpf
und hämmern sie ans Tor Jerusalems.

Ammon: Nein, nehmt ihm seine Augen, seine Feinde,
die beiden Lichter, die ihn irre führten,
mit denen er nicht Freund und Gegner sah
und auseinander hielt wie kalt und warm.

Simson: Ihr Feiglinge, ich habe keine Waffe.

Ammon (schleudert ihm sein Schwert hin):
Nehmt diese hier, mich widert dieser Handel.
Was haben wir, wie haben wirs getan?
Ich zieh, dies zu vergessen, gegen Juda,
die Leiche, der dies Haupt fehlt, aufzuteilen.

Kaleb: Denkt eures Schwurs!

Ammon: Ich lös' ihn ein mit Scheffeln
von Ringen. Fort, an eurer Schlächterwerk!

Simson: Dies ist mein Ende nicht, dies darfs nicht sein,
sonst hättst du, Gott, mich einst umsonst gesegnet,
mein stolzes Bildnis nur zum Hohn gemacht.

Die andern: Blendet ihn! Blendet ihn! Blendet ihn!
(Ammon verhüllt sein Haupt. Sie dringen schreiend mit Schwertern
auf Simson ein)

Berliner Zukunftsmusik / von Fritz Jacobsohn

Der vielgelästerte und vielgepriesene Amerikanismus der Reichshauptstadt, ihre Expansivkraft, die sie seit dem Kriege 1870 mit einer kühnen Kurve in Weltstadthöhe emporgeschnellt hat, hat auf dem Theatermarkt eine neue Blüte getrieben: Richard Wagner ist für die Projektmacher Trumpf. Das Erlöschen der Schutzfrist für Wagners Werke im Jahre 1913 ist schon lange Objekt der Spekulation. Für Berlin hat das Jahr 1913 noch die besondere Folge, daß einem durch eine Reihe eigentümlicher Konstellationen zustande gekommenen Privileg, das zweifellos hemmend auf die Entwicklung des gesamten berliner Opernlebens gewirkt hat, endlich ein Ende bereitet wird. In drei Jahren hört die Königliche Oper auf, die Großsiegelbewahrerin Wagnerscher Kunst zu sein. Man wird dann in Berlin nicht mehr gezwungen sein, die ‚Meistersinger', wenn man sie sich anhören will, um jeden Preis, mit all und jeden Kräften in sich aufzu-

nehmen, sondern man wird wählen können; man wird diejenige Vorstellung besuchen, von der man annimmt, daß sie die beste ist.

Damit ist die einzig vernünftige Richtschnur für die Beurteilung der Chancen eines neuen oder mehrerer neuer Opernhäuser in Berlin gegeben. Von der Qualität der Leistung wird das Glück der drei neuen Opernunternehmungen abhängen, die uns nach den Entschlüssen eines erfolgreichen Grundstückspekulanten, eines erprobten Opernregisseurs und eines teutschen Vereins in Kürze beschert werden sollen. Was sich von den Plänen zu Fedor Bergs ‚Großer Oper', zu Guras ‚Richard-Wagner-Volks-Theater' und zu dem Haus des ‚Großen Berliner Opern-Vereins' realisieren wird, bleibt abzuwarten.

Von allen drei besagten Opernhaus-Embryonen weist jedenfalls die Große Oper am Kurfürstendamm die deutlichsten Züge auf. Die Große Oper ist finanziell gut fundiert, so gut, daß sie sich sogar den Luxus eines Generaldirektors leisten kann. Ob Angelo Neumann, der im Jahre 1913 ein Fünfundsiebzigjähriger sein wird, mehr zu tun haben wird, als zu repräsentieren, wird sich zeigen. Nach dieser klugen Reverenz gegen die Form (man wird unwillkürlich an die schönen, kunstgeschmiedeten altberlinischen Aushängeschilder im Märkischen Museum erinnert) wirkt Maximilian Moris als wirklicher Faktor, als ein Mann, dessen Tätigkeit in der Komischen Oper unauslöschliche Eindrücke hinterlassen hat, als ein Regiekünstler, auf dessen Wagner-Inszenierungen man gespannt sein kann. Am sympathischsten erscheint es aber, daß die Große Oper ihr Repertoire nicht auf die Zugkraft Wagners allein stellen will, sondern daß sie, entsprechend ihrem Namen, der gesamten klassischen, nationalen, internationalen und modernen Produktion einen zeitgemäßen Rahmen, daß sie dem Ballet, der Pantomime, dem Melodram in Berlin eine Heimstätte geben und daß sie Stagioni einrichten will, die mit so großzügigen Mitteln hier noch nicht versucht worden sind.

Die schwierigste Frage wird voraussichtlich die Sängerfrage sein. Für Geld, Geld und nochmals Geld kann man die schönsten Dreh- und Versuchsbühnen, Wandel- und andre Dekorationen bauen, die reizendsten Balletteusen, die besten Chöre und auch wohl die routiniertesten Orchesterspieler engagieren. Woher jedoch plötzlich eine große Anzahl zum mindesten bedeutender Sänger und Sängerinnen kommen soll, ist, bei unsrer notorischen Sängernot, ein Rätsel. Wenn man dazu noch von den geplanten Dimensionen dieser Häuser hört, dürfte selbst dem unverbesserlichsten Optimisten etwas bange werden. Die Große Oper soll nach ihrer Lage und nach den Mitteln, mit denen sie ausgestattet wird, ein Haus der äußersten Eleganz werden. Sie spekuliert nicht auf den Bildungshunger weiter Kreise, sondern auf das Parvenutum des berliner Westens und auf Berlin als Fremdenstadt. Sie dürfte glücklich spekulieren, wenn sie es an nichts, aber auch an

gar nichts fehlen läßt. Man träumt von einem feiertäglichen, frohgestimmten, blendend hell erleuchteten Hause mit bequemen Logen, aus denen schöne Frauengesichter schauen, von einem Foyer, in dem sich die Lebewelt zwanglos bewegt, man träumt von Kultur — kurz von einem Haus, in dem es täglich Feste gibt, und dessen Besucherinnen und Besuchern man nicht erst vorzuschreiben braucht, daß sie im Décolleté und Frack erscheinen mögen.

Was die deutsche Musik- und Theaterwelt zu den Aussichten der drei berliner Opernhäuser, was sie besonders über die Bedürfnisfrage, über die plötzlich eintretende Steigerung des Angebots zu sagen hat, das werden wir durch eine Umfrage festzustellen suchen.

Schutz / von Peter Altenberg

Unter Yellowstone-Park versteht man bereits irgendeine wertvolle urwaldartige, mit allen ihren geheimnisvollen Schätzen an Pflanzen, Tieren, Steinen und Quellen erfüllte Gegend, die unter den Schutz des Staates gestellt wird, gegen die zerstörende unnachsichtige Barbarei der Menschheit. Eine Art von idealer Menagerie der Natur selbst! Solch einen Yellowstone-Park wird man nun in der Schweiz im Scarltal und seinen Nebentälern errichten, um die kostbaren Alpenpflanzen, um Bär, Luchs, Wildkatze zu erhalten. Und alles, was da blüht, kreucht und fleucht. Solche Yellowstone-Parks sollte man nun auch endlich für Menschenerhaltung errichten, für exzeptionell herrliche Frauen, für exzeptionell herrliche Männergehirne, die sonst verloren gingen in den zahlreichen Gefahren! Oasen für Denker und Träumer, in der Wüste des Lebens, die versengt und verdorren macht. Oasen für wunderbar schöne Frauen, zu denen man pilgern dürfte, ihre schmalen, schneeweißen langen Finger an die Lippen zu drücken und daran zu genesen, mehr als an Guber-Quelle, Virchow-Quelle, Hofbrunnen und Königsbrunnen, mehr als an den Mysterien Gasteins, Kissingens, Franzensbads, Karlsbads. Männergehirne, die man für die Menschheit schützen müßte vor dem Zugrundegehen, Frauenkörper, Frauenseelen, die man für die Menschheit schützen müßte vor dem Vernichtetwerden in zügellosen Orgien und Egoismen, in Treibjagden auf Seele und Leib! Yellowstone-Parks müßten geschaffen werden, Reviere, in denen wertvolle Gehirne, wertvolle Seelen, wertvolle Leiber, geschützt vor feigen Verfolgungen, die Ideale der Natur repräsentieren könnten für die verkommene Milliarde!

Ein Mädchen, zu dem man spräche: Pflege die Pracht deiner zarten, gebrechlichen, adligen Glieder, deinen Milchteint und deine Beweglichkeiten! Du sollst in einem Tempelchen hausen und keinerlei Sorge haben! Auf daß die andern hinpilgerten und, schamvoll in sich gekehrt, es versuchten, dir nachzugeraten ein wenig!

Aber bisher schützt man nur Edelexemplare unter den Pflanzen und Tieren, ja sogar heiße Springquellen mit Marmorbecken. Aber Menschen, Menschen schützt man nicht — — —.

Rundschau

Karl Kraus

Herr Karl Kraus, der wiener Erfinder des Geschlechtsverkehrs und Trustkönig aller sexuellen Nebengeleise, der Heraufbringer einer erotischen Hochkonjunktur ohnegleichen, er, dem es gegeben ist, Lizenzen zum Leben zu entziehen, er, Karl Kraus, der Satiriker, las am dreizehnten Januar im Verein für Kunst zu Berlin eigene Dichtungen vor. (Eigene Dichtungen, hieß es im Inserat.)

Der interessante Mann verzichtete auf allen äußeren Prunk. Bescheiden und sachlich trat er ein, beschloß, eine etwas linkische Verbeugung zu machen, was ihm vortrefflich gelang, ergriff einen Zettel und das Wort. Nein, ergriff blos den Zettel: vom „Wort wurde er ergriffen". Der Vorgang mußte auch dem blödesten Auge sinnfällig werden. So gut disponiert war er. Ein schlichter ‚Diener am Wort'. Nicht einmal die Livree solch eines Dieners trug er; in Zivil war er gekommen; jede Bewegung gab Kunde von einem stillen, liebenswürdigen Menschen, der nur beim Zusammenstoß mit Dummheit und Gemeinheit zum Vernichter wird, werden muß; und an der Kasse wurde jene im Verlag des Herrn Kraus erschienene Broschüre verkauft, die ein begeisterter Mitarbeiter des Herrn Kraus über Herrn Kraus geschrieben und durch ein Bildnis des Herrn Kraus geziert hat. Welch ein verlittenes Träumergesicht wird der Recension unterbreitet! Diese knabenhaft in die Stirn gekämmten Härchen! Wirklich ein herziger Polemiker. Sogar der allzu weltfrohe Kneifer ist einer goldgefaßten Denkerbrille gewichen. Siehe, sein Reich ist längst nicht mehr von dieser Welt. Sela.

Die Grundstellung dieser Gesichtszüge ist eine andre. Sie muß es sein. Das kann sich jeder Physiognomienkenner, der Physiognomie und Blick der Literatur des Herrn Kraus erforscht hat, an den Fingern abzählen. Ich wartete: wann werden die Linien dieses Gesichts durcheinanderstürzen und ihren natürlichen Platz aufsuchen? Wann wird dieser maskierte Blick stechend werden und tückisch? Nichts stürzte durcheinander, nichts ward stechend und tückisch. Nichts verriet seine Natur. Es war eine denkwürdige darstellerische Leistung. Sie verdient es, in der ‚Schaubühne' gebucht zu werden.

Und doch gab es unausgeglichene Augenblicke. Kam eine Heiterkeitswelle aus dem Publikum, die ein besonders treffendes Aperçu hervorgerufen hatte, dann geriet des Vorlesers Mund, der sonst in melancholischer Resignation, einem Tellerrand nicht unähnlich, verharrte, aus dem Gleichgewicht, zog sich schmunzelnd zusammen und mußte erst durch Aufpressen der Oberlippe auf die Unterlippe wieder zur Raison gebracht werden. So quittiert ein witziger Mittelschullehrer den Dank der Klasse. Der beliebte, aber strenge

Lehrer und die dankbare Klasse — das ist der Zustand, dem dieser Einzelkämpfer heute energischer denn je zustrebt. Jedem Philologengemüt, das ihm ein belangloses Lob in eine Zeitung lanciert, fühlt er sich verpflichtet, und die Flamme, mit der er, wie das Berliner Tageblatt berichtet, in Wahrheit auf Du und Du steht, hat er sich nur vorbehalten, weil er sonst nichts Apart's für sich hätte. Die ‚Fackel' aber ist an jenem Punkt angelangt, wo (wie Herr Kraus vom ‚Simplizissimus' sagte, bevor er dort Mitarbeiter wurde) jede Revolution in eine zielbewußte Administration mündet.

Bei seiner Vorlesung gelang es ihm allerdings noch nicht, den Geschmack des Publikums vollständig zu treffen. Manches war doch falsch kalkuliert. Wenn auch der Vorleser nicht ermangelte, nach Erledigung der erotischen und künstlerischen Probleme einige Kindheitsdinge vorzubringen, die den männermordenden Mann von einer menschlicheren, ja lyrischen Seite zeigen, wenn er auch nicht versäumte, vor einem berliner Publikum Wien zu ungunsten Berlins herabzusetzen — der erwartete Rückstoß aus dem Publikum blieb häufig doch aus. Und der Dichter-Vorleser, der sich dem Rückstoß schon entgegengestemmt hatte, geriet aus dem Gleichgewicht, ward verlegen-hilflos, erstaunt wie ein unschuldig bestraftes Kind, das sich auf den Kuchen gefreut und Schläge bekommen hat. Es war entwaffnend: die angemaßte Maske fiel, und scheu lugte der kleine, emporgekommene Literat hervor, der für seine angestrengte und in vielerlei Belang durchaus erfolgwürdige Leistung belobt sein wollte und unbedankt blieb. Da schlägt er sich selbst ins Gesicht, desavouiert seine schwitzend repräsentierte Position — und das Publikum ermöglicht es dem witzigen Causeur blos ein einziges Mal, vorzutreten und dankend sich zu verneigen? Tja, Künstlerschicksal, Künstlerschicksal!

Herr Kraus las ‚Die chinesische Mauer' vor, jene einzige seiner Schriften, die eine künstlerische Inspiration geboren hat. Es wäre verlockend, gerade an diesem Werk den Amoralisten als erotisch kleinmütigen Antimoralisten zu entlarven, der die Moral nicht für eine Wirkung, sondern für eine Ursache hält und der Meinung ist, männliche Erotik müsse sich der weiblichen Psychologie beugen. Hier ist kein Raum zu solchem Nachweis. Auch nicht, um ‚Sprüche und Widersprüche' zu besprechen, jenes Buch, dessen gaia sciencia eine besoffene Nüchternheit ist. Diese Aphorismen, die sich im Ohr des Lesers festsetzen und nicht mehr loszuwerden sind, wie ein leidiger Gassenhauer. Die Hörer allerdings konnten im Laufe einer einstündigen Aphorismenvorlesung nur eines erkennen: „Sprüche und wieder Sprüche". Ich aber weiß, dieser Aphoristiker ist der Oscar Blumenthal von heute und vielleicht sogar von morgen auch. Jener banalisiert und kompromittiert nur das Gestern, dieser das Heute und Morgen. Wem es um die Erziehung der Schmöcke zu Snobs zu tun ist, möge sich für Herrn Kraus begeistern.

Ich kann es nicht. Der grinsende Intellekt, die seelische Banalität, dies polternde Auftrumpfen mit Erkenntnissen, kurz: die ganze literarische Persönlichkeit

des Herrn Kraus ist mir zuwider. Und doch, da er unlängst den Wunsch ausgesprochen hat: „die Geschichte der ‚Fackel‘ möge von reinerer Hand geschrieben werden“ — ich will ihn ihm erfüllen. Ich will die Geschichte der Evolution dieses Schmocks, dem Sentimentalität durch Mißgunst ersetzt ist — dieses ressentimentalen Schmocks — veröffentlichen und dort beginnen, wo der Satiriker noch als grinsender Sittenrichter einherging, Prostituierte bessere Mädchen (in Anführungszeichen) nannte, und will dort nicht aufhören, wo der grinsende Erotiker den Aphorismus niederschrieb: „Wir kürzen uns die Zeit mit Kopfrechnen: ich ziehe die Wurzel aus ihrer Sinnlichkeit und sie erhebt mich zur Potenz.“ Die Geschichte der ‚Fackel‘ ist bereits geschrieben. Ich warte nur auf das Stichwort, um sie zu veröffentlichen.

Karl Adler

Macbeth

Man erzählt, daß in den lebhaften Jubel, der am Premierenabend dieser Shakespeare-Aufführung folgte, junge Enthusiasten — sei es aus purer Gewohnheit, sei es aus Einfalt oder aus Bosheit — lebhaft „Reinhardt! Reinhardt!“ gerufen haben. So unrecht hatten diese jungen Leute nicht. Aber es wäre vielleicht doch ungerecht, an eine Leistung des Berliner Theaters den absoluten Maßstab zu legen. Diese Bühne ist bestimmt, als Erholungsstätte besserer Bürger den breiten Pfad zwischen Löwenfeld und Reinhardt zu wandern. Und sie hat ihre Bestimmung noch nie so ordentlich erfüllt wie unter dieser Doppeldirektion, die auf einen erfolgreichen Skowronnek einen so anständig gearbeiteten Shakespeare folgen läßt. Bernauer, der Regisseur dieses ‚Macbeth‘, hat bei Reinhardt ungefähr alles gelernt, was sich lernen läßt, und so besitzt er denn vieles — nur das Wichtigste nicht. Er baut stilistisch vereinfachte, dramatisch ausdrucksvolle Szenenbilder — ohne letzte Stimmungskraft. Er hat brillante szenische Einfälle — aber er zieht keine Frucht daraus. Vortrefflich, daß die Hexen als fahle Luftblasen über drei riesigen Drudensteinen schimmern: aber dann dürfen sie nicht vorher vor unsern Augen nach Absolvierung des konventionellen Geisterballetts hinaufgeklettert sein. Vortrefflich, Macbeths letzten Kampf in der eroberten Burg spielen zu lassen: aber dann muß das ein düsterer Cyklopenbau sein, keine gelbgetünchte Kalkwand. Vortrefflich, Macbeths Kopf hoch von der Mauerzinne herab zu zeigen: aber dann darf nicht eine schlechte Perücke zweimal kurz geschwenkt werden. Es fehlt das Wichtigste, das, was Reinhardt groß macht: der Ueberfluß, die nie abreißende Fülle der Gesichte, in der ein Werk ganz neu wird. Bernauer errafft einzelne stilistische Delikatessen und stopft die Löcher mit Konvention und Handwerk. Wie im Szenischen, so im Schauspielerischen. Bald stillose Konvention, bald allzu sichtliches Stilbemühen. Kein Grundton ist durchgehalten. Das liegt kaum am Material; Reinhardts Leute waren früher nicht viel besser, und bei Bernauer ist immerhin der talentvolle Kainz-Epigone Herr Bergen und Clewings starkes, ehrliches, wenn auch noch stilloses Talent. Aber

keinem ist ein klarer, bedeutender Grundton gewiesen. Und selbst gefunden hatten ihn auch die beiden Hauptdarsteller nicht. Louise Dumont, aus Ibsen-Tagen unvergessen und lieb, scheint nervös geworden; statt auf den wunderbaren Molltönen ihres Organs etwas von der dämonisch monotonen Melancholie des Nordens heraufzuspiegeln und durch starres Aushalten ihrer großen Gebärden zu packen, sprang sie allzu beweglich von Extrem zu Extrem, wisperte, gellte, keuchte und lallte psychiatrisch. Und ließ, trotz einigen tiefen Momenten gespielter Höflichkeit, verdeckter Angst und schwankender Erschöpfung, kalt. Und kalt ließ auch Albert Heine, der solch größten Aufgaben gegenüber nur ein Spieler ist, wie Bernauer ein Regisseur. Viel vortreffliche Arbeit, aber alle klugen Teile einzeln sichtbar. Kein Feuerstrom und deshalb auf allen Höhepunkten ein Versagen der Kraft; kluger Vortrag, psychologische Interpretation, statt lebender Gestalt. Deshalb wirkte dieser Macbeth auch geistig skrupulös — während er doch ganz süchtiger Trieb sein soll. Macbeth hat kein Gewissen, nur schwache Nerven, keine sittlichen Hemmungen, nur Furcht. Er ist der Gewaltmensch der Renaissance, und die sittliche Welt ist nicht in ihm — sie ist außer ihm, schreckt und erschlägt ihn. Heine spielte einen sehr wilden Hamlet, und war doch zahm, weil er nicht das zuckende, gefährlich schwelende Feuer in sich trug, durch das Matkowsky eine so viel schwächere ‚Macbeth'-Aufführung so viel unvergeßlicher machte. Da bin ich doch wieder beim Absoluten und will deshalb zum Schluß noch einmal sagen, wie sehr diese fleißige, geschickte, an allen Mitteln modernen Theaterwerks gebildete Aufführung im Kreise dieser Bühne Erfolg verdient. Peter Günther

Orlanda furiosa

Die Schauspielerin Ida Roland hat im Vestibül des Deutschen Theaters einem Kritiker, der ihr längst ein Dorn im Auge sein mußte, aufgelauert und ihn für seine Aufrichtigkeit zu bestrafen versucht. Die Schauspielkunst der Frau Roland unterliegt der Beurteilung auch andrer Kritiker. Für die Wegelagererkunst der Frau Roland bin ich allein zuständig, und ich bedaure, diese nicht besser rezensieren zu können als ihre Schauspielkunst. Es war eine höchst unzulängliche Leistung. Frau Roland trat, tief verschleiert, mit kreideweißem Gesicht, haßfunkelnden Augen und wutbebenden Lippen, an mich heran und zischelte mir zu: „Sie haben heute in Ihrem Blatt einen Artikel über mich gebracht!" Dabei holte sie mit der rechten Hand zum Schlage gegen mich aus. Ich erwiderte: „Lassen Sie mich zufrieden!" und wehrte den Schlag ab, worauf sie den Regenschirm gegen mich erhob. Ich erhob den meinen, und wir kreuzten zweimal unsre Waffen, bis wir von den Umstehenden zurückgerissen wurden. Dann verließ ich das Theater und hörte noch, wie Frau Roland hinter mir herrief: „Er weiß schon, warum!"

Das ist der Verlauf des theatergeschichtlichen Ereignisses, wie ich ihn am nächsten Morgen — noch bevor ich mir einen kleinen Taschenrevolver mit der für die nächsten hundert Premieren nötigen Anzahl Kugeln kaufte — der B. Z. am Mittag auf ihren Wunsch

geschildert habe. Daß Frau Roland ihn anders sieht, ist verständlich und verzeihlich. Sie ist ausgezogen, mich zu ohrfeigen, und wird weder sich noch gar andern zugestehen, daß es ihr nicht gelungen ist. Habeat. Hätte sie mich wirklich geohrfeigt, so wüßte ich keinen Grund, warum ich es bestreiten sollte: man muß für seine künstlerische Ueberzeugung Opfer bringen. Ich gönne auch den Zeitungen das kindliche Vergnügen, den Vorfall möglichst hintertreppenmäßig aufzubauschen. Für die Mannheimer bin ich mit Fäusten traktiert, für die Tarnowitzer bin ich blutüberströmt von der Walstatt getragen worden. In Petersburg habe ich gewiß kein Ohr, keinen Vorderzahn und keine ganze Rippe mehr, und bis die Schauerkunde nach San Francisco gelangt, bin ich — mein armes Schwesterchen wird schön erschrecken — ohne Zweifel meinen Wunden erlegen. Vorläufig lebe ich aber noch und gedenke, bevor ich mich wieder reinlichern Dingen zuwende, das Verhalten des Berliner Tageblatts ein bischen zu beleuchten.

Das B. T. ist die schlechteste Zeitung Berlins. Das ist bekannt. Trotzdem soll man im öffentlichen Interesse keine noch so kleine Gelegenheit vorübergehen lassen, es von neuem zu beweisen. Das B. T. ist überhaupt keine Zeitung, sondern ein Orakel. Es weiß nie, was geschehen ist, aber immer, was geschehen wird. Es erfährt erst aus den andern Blättern, wer gestorben ist, aber immer vor den andern Blättern, wer sterben wird. Björnsons Todeskampf wurde Mitte November vom B. T. so drastisch ausgemalt, daß es schließlich selber daran glaubte und in den schmerzlichen Seufzer ausbrach: „Am achten Dezember hätte Björnson sein siebenundsiebzigstes Lebensjahr vollendet.“ Wenn er eines Tages wirklich stirbt, wird das B. T. es konsequenterweise ignorieren. Kurzum: Der Lokalanzeiger ist gegen das B. T. an Vornehmheit eine ‚Neue Rundschau‘. Das B. T. findet in der B. Z. am Mittag, die ihm sonst für ganze Teile des eigenen Abendblattes herhalten muß, meine Darstellung des Falles Roland. Alle andern Blätter stützen sich auf diese Darstellung oder erwähnen sie zum mindesten. Das B. T. erklärt Frau Roland selber für eine Frau, die durch die Vorgänge der letzten Zeit aus dem Gleichgewicht gebracht sei, trägt aber keine Bedenken, sich ihrer Darstellung anzuvertrauen, und bringt die meine erst auf Betreiben eines Anwalts am folgenden Morgen. Davon allein würde ich kein Aufhebens machen. Aber das B. T. sucht mich auch sachlich ins Unrecht zu setzen und die Beschreibung, die ich von Frau Rolands Position im Hebbeltheater gegeben habe, als unwahr hinzustellen. Es bezeichnet meine Beschreibung als „die Auffassung der Mitglieder des Hebbeltheaters“ und läßt durchblicken, daß diese Beschreibung schon darum nicht sonderlich glaubwürdig sein könne, weil die Auffassung der Mitglieder inzwischen einer andern gewichen sei. Die Mitglieder hätten sich nämlich in ihrer letzten Versammlung dahin geeinigt, daß Frau Roland für die Erledigung aller Rechtsfragen als vollberechtigtes Mitglied des Ensembles anerkannt werden solle.

Ich habe nun nicht die geringste Lust, die Ansichten, die ich an

dieser Stelle ausspreche, zu einer Art Schauspielerklatsch degradieren zu lassen, am allerwenigsten von einem Blatt, das für seine eigene, Punkt um Punkt falsche Darstellung der Situation keinen andern Gewährsmann hat als eine — noch dazu aus dem Gleichgewicht geratene — Schauspielerin. Um den Notstand des Hebbeltheaters und als einen der Gründe dieses Notstandes Frau Roland zu erkennen, brauchte man gar nicht, wie der Herausgeber eines Theaterblatts, mitten im Getriebe zu stehen. Auch ein ziemlich abseitiger, ruhiger und peinlich jedes Wort wägender Philologe war in der Lage, der Neuen Zürcher Zeitung einen Nekrolog auf das Hebbeltheater zu schreiben, der die folgenden Sätze enthielt: „Die Leidtragenden sind die Schauspieler. Es kann einem wirklich leid tun um das tüchtige Personal. An seiner Spitze standen die Damen Bertens und Mayer, die Herren Nissen, Otto, Kayßler. Doch am meisten hervorgetreten ist Ida Roland, deren Wesen nicht jedermanns Geschmack zusagt. Daß sie sich überraschend entwickelt hat, kann niemand leugnen: bei Reinhardt spielte sie vor wenigen Jahren noch keine Rolle und kleine Rollen; bei Robert war sie la maîtresse de maison.“ Diese Herrin des Hauses führte ein Schreckensregiment, das mich nichts anging, um das ich mich in meinem Artikel nicht gekümmert habe, und das ich auch jetzt auf sich beruhen lassen könnte, wenn mich das alte, ehrliche B. T. nicht zwänge ihm Unorientiertheit und Leichtfertigkeit nachzuweisen. Ich wiederhole, was es zu wissen vorgegeben hat: **Die Mitglieder des Hebbeltheaters hätten sich dahin geeinigt, daß Frau Roland für die Erledigung aller Rechtsfragen als vollberechtigtes Mitglied des Ensembles anerkannt werden solle. Bevor das B. T. diesen Beschluß, dessen Form es von Frau Roland haben muß, gegen mich ausnutzte, war es verpflichtet, sich von den Mitgliedern oder von der Direktion seine Richtigkeit bestätigen zu lassen. Dann hätte es den wahren Sachverhalt erfahren.**

Für die Mitglieder war es nicht entscheidend, daß Frau Roland die Egeria des Herrn Robert war. Entscheidend war, daß sie sich in dieser Stellung zur Megeria des Hebbeltheaters entwickelt hatte. Darum erklärte das ganze Personal — nicht blos die Frauen, sondern auch die Männer, denen sie ja schließlich keine Rollen weggespielt hatte — dem neuen Direktor einstimmig, daß man sich außerstande fühle, mit Frau Roland fernerhin zu proben und zu spielen. Die Antwort war ein Rechenexempel. Herr Karl Johannes Schwarz wies nach, daß er eine mit der Hälfte ihrer Gage noch immer sehr hoch bezahlte Schauspielerin irgendwie beschäftigen müsse, und gab erst dann das Versprechen ab, Frau Roland nicht mehr zu beschäftigen, als sich die Mitglieder, Männer wie Frauen, anheischig machten, ihr drei Fünftel der Gage aus den eigenen — gleichfalls auf die Hälfte herabgesetzten! — Bezügen zu zahlen. Worauf laufen für einen Schauspieler alle Rechtsfragen hinaus? Darauf, daß er künstlerisch beschäftigt und von der Direktion bezahlt wird. Das B. T. aber macht sich die Auffassung einer — noch dazu aus dem Gleichgewicht geratenen — Schau-

spielerin zu eigen und nennt sie „vollberechtigtes Mitglied eines Ensembles“ auch dann, wenn sie zu drei Fünfteln von ihren ‚Kollegen‘ bezahlt wird und dafür vom Direktor nicht beschäftigt werden darf.

Man braucht mir nicht zuzutrauen, daß ich die Wichtigkeit dieser Dinge überschätze. Ich hoffe richtig akzentuiert zu haben. Ein Fall Roland wird in drei, vier Wochen nicht mehr existieren. Was bleibt, ist das B. T., und dessen Schädlichkeit kann gar nicht oft genug verkündet werden. „Täglich lügen, lügen in reinen, puren Tatsachen, Tatsachen erfunden, Tatsachen in ihr Gegenteil entstellt: das waren die Waffen, mit denen man uns bekämpfte . .“ — so hat Lassalle vor Jahrzehnten Grund gehabt zu klagen, die Presse seiner Zeit anzuklagen. Es ist seitdem nicht besser geworden. Aber es wird nie besser werden, so lange wir uns nicht geloben, jeder an seinem Teil für gute geistige Luft zu sorgen und jedem flugs den Mund zu stopfen, der sie mit seinem Lügenatem zu verpesten droht.

S. J.

Aus der Praxis

Annahmen

Gustav Renner: Francesca, Fünfaktige Tragödie. Heilbronn, Stadttheater.

Julius Riffert: Landgraf, werde hart! Historisches Schauspiel. Leipzig, Battenbergtheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

18. 1. Johannes Schubert: Gaspara Stampa, Fünfaktiges Drama. Elbing, Stadttheater.

2) von übersetzten Dramen

Julius Magnussen und P. Sarauw: Der große Tote, Ein lustiges Trauerspiel in drei Akten und einem Präludium. Berlin, Neues Schauspielhaus.

André Rivoire: Der gute König Dagobert, Vieraktiges Lustspiel. Berlin, Deutsches Theater.

Sylvane und Mouézy: Sie will anständig werden, Lustspiel. Wien, Josefstädter Theater.

3) in fremden Sprachen

Notari: Drei Diebe, Schauspiel. Bologna, Ermete Novellis Truppe.

Engagements

Aarau-Chur (Stadttheater): Olga Roloff 1910/11.

Basel (Stadtth.): Paul Mayer. Lola Stein 1910/12.

Bremen (Stadttheater): Marie Hastert, Sommer 1910.

Breslau (Schauspielhaus): Helene Wallicht 1910/12.

Düsseldorf (Lustspielhaus): Charlotte Durand, Adalbert Kriwat 1910 bis 1911.

(Schauspielhaus): Heinrich Loewenfeld 1910/13.

Eisenach (Stadttheater): Gertrud Dornowsky 1910/11.

Frankfurt (Residenztheater): Hanns Merck 1910/13.

Freiburg in Baden (Stadttheater): Johannes Poetsch 1910/11.

Gera (Hoftheater): Ruth von Wedel 1910/12.

Hildesheim (Neues Stadttheater): Edmund Böhmer 1910/12.

Königsberg (Stadttheater): Albert Krämer 1910/13.

Neiße (Stadttheater): Käthe Friebel 1910/11.

Nachrichten

Das ‚Englische Theater in Deutschland' ist nach dem Tode seiner Begründerin Meta Illing aufgelöst worden.

Das Hebbeltheater wird bis zum 31. Mai von Herrn Doktor Walter Reiß und Herrn Doktor Karl Johannes Schwarz, dem frühern Regisseur des Kleinen Theaters, geleitet werden. Am 1. September übernimmt es Herr Ernst Gettke, der frühere Direktor des wiener Raimundtheaters.

Die Presse

1. André Rivoire: Der gute König Dagobert, Lustspiel in vier Akten. Deutsches Theater.

2. Herbert Eulenberg: Der natürliche Vater, Ein bürgerliches Lustspiel in fünf Akten. Kammerspiele.

3. Julius Magnussen und Paul Sarauw: Der große Tote, Ein lustiges Trauerspiel in drei Akten. Neues Schauspielhaus.

Berliner Tageblatt

1. Die Verskomödie ist zu früh und an falscher Stätte nach Deutschland verpflanzt worden. Sie wird über kurz oder lang ihren Komponisten finden und mag dann in Gregors Komischer Oper ihre Auferstehung feiern.

2. Eulenberg muß gesagt werden, daß es noch lange kein eigenes Gesicht gibt, wenn man sich aus den Masken des ganzen lebenden und toten Parnasses eine neue Maske zurechtschminkt.

3. Ein Stückchen, das leicht herumflattert, das niemandem mißfallen kann und dem Publikum sehr gut gefiel.

Börsencourier

1. Die bald derb groteske, bald etwas sentimental angehauchte und immer robust-deutsch anmutende Komödie könnte sehr wohl die Meinung aufkommen lassen, daß der Wiener Felix Salten zum Karneval in französischer Vermummung erscheint. Aber das Stück ist wirklich ein französisches.

2. Das Lustspiel hat Schwächen und Lässigkeiten genug, aber seine Gestalten haben Blut.

3. Beim freimütigen Verzicht der Burleske auf jeden Anschein einer Möglichkeit nimmt man die Unwahrscheinlichkeiten lachend in Kauf.

Lokalanzeiger

1. Ueber dem ganzen Lustspiel schwebt die heitere Grazie gallischer Lustigkeit, und zuweilen kommen auch einige Töne warmer Empfindung zum Vorschein.

2. Das Schrecklichste ist, einen Humor ertragen zu müssen, der keiner ist.

3. Der Dreiakter erhebt sich nicht über die Bedeutung einer Farce im derbsten Possenspiel.

Morgenpost

1. Im dritten Akt schlug das Stück durch, das bis dahin wie ein sehr gutes Opernlibretto ohne Musik klang. Der letzte Akt brachte einen Kompromiß ohne Pikanterie, etwas fürs Herz der Menge.

2. Ein Ragout von Gröblichkeiten, Hanswursterei und Sentimentalität.

3. Die nicht überraschende Handlung ist fast durchweg lebhaft und lustig gestaltet. Und sie hat auch Punkte, wo der Schwank sich über sich selbst erhebt.

Vossische Zeitung

1. Das Stück ist ein ziemlich kecker Verwicklungsscherz, ein mit den heikelsten Verwechslungen spielender Dutzendschwank, der verschämt und manchmal auch ziemlich unverschämt in unser Residenztheater hinüberschielt.

2. Der Fluch der Humorlosigkeit liegt auf diesem Versuch einer Groteske, der das offene Auge für die Verkehrtheiten und Gegensätze des Lebens fehlt.

3. Es fehlt im Grunde an Humor und auf der Oberfläche an Leichtigkeit und Eleganz.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW. 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 5
3. Februar 1910

Neues von Alten? / von Julius Bab (Schluß)

Auch von Emil Ludwig gibt es ein paar neue Bücher, aber eigentlich nichts Neues. Noch immer gilt alles, was ich an diesem Orte mehr als einmal von seiner Art gesagt habe. Noch gelten und wachsen seine Tugenden: eine lyrische Kraft, die mit Rhythmen und Klängen zuweilen dem ältesten Wort neuestes Leben entlockt; ein szenischer Sinn, der leuchtend klare, sehr sinnvolle Bilder vor unser Auge stellt; eine Breite des Gefühls; eine Weite des Geistes, die aller Art Menschen mit der gleichen Lust des Miterlebens erwärmt; ein Reichtum phantasierenden Genusses. Und immer noch gelten und bleiben zum mindesten seine Mängel. Der naturalistische Impressionismus einer springenden, pointillierenden Sprache, deren bald wild tupfende, bald kraus strudelnde Manier viel zu schwer verständlich ist, um ein reines Mitströmen des Gefühls beim Leser (oder gar Hörer!) zuzulassen. Im Bau des Ganzen, in der Szenenfolge ein dilettantisch lässiger Wurf: der immer wieder mit verwirrenden, unverarbeiteten Details beladene Stoff wird mit einer gewissen Gefühlsbequemlichkeit einer musikalischen Stimmungsfolge, locker, ungefähr, eingeordnet. Und dies kommt wieder aus der mangelnden Intensität, der Unschärfe, mit der Ludwig geistig seinen Stoff anpackt, kommt aus dem epikuräischen Getragensein seines nie kämpfenden, nie streitenden, wollenden, stets kostenden, schlürfenden Weltgefühls. Kunst ist gewiß nie ein losschlagendes Begehren im Lebenssinne: aber dramatische Kunst ist innerstes Genießen schlagender, kämpfender, heischender Kräfte. Immer spielt Ludwigs Liebe um die Getragenen, Gleitenden, willenlos Leichten des Lebens, und selbst wenn Caesar Borgia und Napoleon seine Helden sind, empfindet er sie nie als zielende Täter ihrer Taten, Arbeiter am Wirklichen der Menschenwelt, nur etwa Schlemmer in Intrigen und Schlachten oder unwillig vom Schicksal Geworfene. Das Drama aber, das auf dem Dialog, dem Zwiegespräch von Menschen steht, kann seine innerste Wirkung nur an sozialem Empfinden entfalten, bleibt als verkappte Lyrik Monolog, als verkappte Epik

buntes Maskenspiel; wer kein ethisches Interesse, keinen auf Zwischenmenschliches gerichteten Willen besitzt, der kann Willenskämpfe nicht nacherleben, kann keinen dramatisch zündenden Dialog schreiben, kein Drama schaffen. Dies ist vielleicht die letzte Schwäche, um derentwillen dem so sehr begabten Ludwig bisher kein eigentliches Drama gelang.

Gegen seine ‚Dramatische Rhapsodie' von ‚Tristan und Isolde' braucht dieser Einwand freilich kaum erhoben zu werden; mit seinem Untertitel verzichtet dies episch breite Szenengedicht wohl bewußt auf die Bühne. Aber ich glaube auch nicht, daß es sich als Lesestück wird durchsetzen können, obschon es reich an Schönem ist. Wagners große Oper verlegt ihm den Weg. Für einen wirklichen Dramatiker wäre trotz Wagner noch eine Möglichkeit, für einen, der aus dem mächtigen alten Mythos den großen ethischen Dialog heraushören ließe. Aber Ludwig will wieder nur (wie Wagner) das eminent lyrische Moment geben: die erotische Umnachtung, den Todesrausch der Liebe, das Hinsinken des Geschöpfes in die Schöpfung, die Auflösung des Lebens. Geradezu das antidramatische Thema! Aber mit seinen eigenen Waffen ist Wagner nicht zu schlagen. Gegen die Macht der Musik kommt Sprachkunst nicht an, wo sie nicht Wesensandres erstrebt. Selbstverständlich ist Ludwig, der dem herrlichen Buche Bediers in zwölf Szenen Schritt für Schritt folgt, viel feiner, gestufter, reiner in der Darstellung als Wagners (theatralisch geniales) dichterisch grotesk rohes Textbuch. Aber da Ludwigs Worte kein andres Ziel haben als Wagners Gesamtwerk, so versinken vor der Erinnerung an diese Musik all seine zarten, lyrisch-psychologischen Mittel. Die fortwährende lyrische Hochspannung, dieses beständige sich selbst und einander mit vollem Namen Anrufen, diese ständige Arbeit mit Refrains und Sinnbildern, diese ständige Bereitschaft zur Ekstase: all das wirkt im Verein mit Ludwigs alten Untugenden der Sprachverstrickung und Stoffaufhäufung ermüdend und verstimmend. Und doch sind wieder außerordentliche Schönheiten in diesem Bande: die mächtig wiegenden Daktylen des Schicksalsliedes, in dem Tristan von der Meerfläche singt, die sich dem Monde zuhebt — die herb-launige Szene, da der alte Marke Zwiesprach hält mit dem Wein in seinem Becher — Tristan im Gespräch mit der armen jungen Isolde Weißhand, so väterlich mild und so grausam fern — und die vorletzte Szene, da Tristan als Narr noch einmal vor Isolden steht und Todesnähe dunkelt:

„Liebesanfang.
Der Tritte letzter, horch! besetzte die Schwelle —
bald ist es getan —"

All das klingt rein, klar und tief. Große Schönheiten, aber sie liegen nicht auf dem Wege zu einem Drama.

Näher zum Drama, ja als Partitur für einen mutigen Regisseur auch näher zum lebendigen Theater steht Ludwigs Komödie ‚Der

Papst und die Abenteurer' (gleichfalls bei Oesterheld & Co.). Ich halte das Stück, trotzdem es an den geschilderten Grundmängeln seines Talents mitleidet und bedenkliche Breiten hat, für die beste, reifste und erquickendste Arbeit Ludwigs. Denn hier ist eine ‚Komödie', hier ist bewußt Leid, Lust, Kampf, Arbeit des Lebens in eines Reigens bunte Spiele gelöst, und Ludwigs Liebe zum Getragenen, Gleitenden, willenlos Leichten wird in der Anmut dieses Liebes- und Intrigenspiels zur Tugend. Es ist der üppigste und kultivierteste Hof der Welt, der Kreis Leos des Zehnten, des Medicäers, der Liebe, Kunst und Politik in so bunten Ketten durcheinander wirrt. Eine Verschwörung von vier Kardinalen leitet hindurch, aber sie ist geknüpft, gehalten, gelöst aller Enden von den Liebesschicksalen, die in des Papstes Park sich abwandeln. Der greise Riario schielt geilen Blicks auf des Papstes Freundin Imperia, die große Hetäre. Die aber zieht es just zu Ippolyto, dem jungen Sohn des Giuliano Medici. Der wieder sehnt sich zu Imperias Tochter Laura — und diese, die herbjunge Diana-gleiche, liebt nur einen Mann: Giuliano, den Vater Ippolytos und Bruder des Papstes. Petrucci, ein wildwütiger Hitzkopf von Kardinal, begehrt nach Laura und wird verschmäht. Da macht er mit Riario Verschwörung wider die Medici. Aber inmitten dieses bunten Knäuels von Leidenden, Lüstelnden, Schwärmenden stehen unverletzlich die beiden Brüder, eines großen Hauses reifste Söhne. Leo ist der Glückliche, Fortunas Bändiger, wie seine Mutter ihn im Traume sah: „ein großer Löwe ohne Schmerz und Sorgen, ganz zahm und lind", ein Meister der Geschicke, der fast ohne Wissen stets das Siegende, Richtige ergreift und mit sanfter List fast kampflos allem obsiegt, der Herr des Lebens. Und Giuliano, der lächelnd Kühle, der nur noch Schauende, der rein Genießende, um dessen unfaßbare, unirdische Selbstsucht die junge Diana aus dem Leben stürzt — Giuliano, der ‚Fremde der Geschicke', der am Schlusse sich plötzlich vor geschlossenem Vorhang stehen findet, der „zum Epiloge wider Willen" wird. Dieser ganz Getragene, ganz willenlos Leichte inmitten der süchtig taumelnden Welt — das ist wohl dieses Dichters bestes, melancholischheiterstes schönstes Gebild. Auf der Grenze, ehe der Vorhang dramatischer Kunst sich vor dem ganz Tatlosen, Willensbefreiten schließt, ist es hier dem Emil Ludwig gelungen, sein Wesen in einem in sich harmonischen und wenn technisch vielleicht nicht vollendeten, so doch durchaus spielbaren Bühnenwerk auszuprägen.

Hat sich in dieser Komödie die Art eines jungen Dichters zu rein genießbarer Form vollendet, so weiß ich doch einen andern, dessen Art zur Vollendung schreitet, dessen Kraft und Klugheit, Kunst und Klarheit vor unsern Augen wächst, daß es Lust zu sehen ist. Von Werk zu Werk. Von Wilhelm Schmidtbonn ist ‚Der Zorn des Achilles' erschienen (erste Ausgabe vom rheinländischen Frauenbund; später bei

Fleischel & Co.). Was ist an Kern und Kraft, Freiheit und Zorn, Sicherheit und Helle der Seele dieses Dichters zugewachsen, seit er das wirr verzitternde Lied von der ‚Mutter Landstraße' sang! Wie stark und bestimmt ist seiner Sprache jetzt der ganz freie, ganz fügsame, scheinbar regellose und tief musikalische neue Jambenrhythmus herausgewachsen, der sich im ‚Grafen von Gleichen' aus der fünffüßigen Tradition zu lösen begann! (Es scheint mir die technisch bedeutendste Errungenschaft der letzten Jahrzehnte, der erste wirkliche Fortschritt nach Hofmannsthal, dieser stählerne Rhythmus.) Zu welcher schlichten Macht und Pracht ist in aller Einfalt und Gradheit diese Sprache aufgewachsen, die es heute wagen kann, ganze Wendungen aus dem Homer fast wörtlich herüber zu nehmen, ohne daß sie als Fremdkörper wirken! So voll sinnlicher Wärme, so ganz voll Blut und Erde sind die Worte Schmidtbonnscher Gestalten heute, daß sich die leuchtende Gegenständlichkeit homerischer Bilder ganz organisch einfügt. In gleichem Sinne sind die berühmten Situationen des Dichtervaters mit so lebendiger Phantasie neu durchlebt, in so klar und stark gestimmte Szenenbilder gefangen, daß jene intimere Tönung der Gestalten, die dramatische Unmittelbarkeit verlangt, eintritt ohne alle Verkleinlichung und Banalisierung der großen Motive. Schmidtbonns neue Züge sind aller gymnasialen Griechen-Verschönlichung fern, haben die adlig schlanke Herbheit griechischer Vasenbilder und fügen sich deshalb ganz ins homerische Bild, modeln es zwanglos, unmerklich um. (Hier ist anzumerken, daß des Dichters szenische Phantasie nicht nur im rein Dekorativen, vor allem auch in seiner großzügigen Behandlung der Massen unverkennbar beeinflußt scheint von Reinhardtscher Bühnenkunst! — eine sehr merkwürdige, aber nicht beispiellose Rückbefruchtung eines Dichters durch einen Regisseur.)

Der größte Fortschritt für Schmidtbonns literarische Person aber ist die wegsichere und entschiedene Art, wie hier die Fabel dem psychologischen Mittelpunkt einhellig zugeordnet ist — dem Zorn des Achilles, dem Widerstreit eines maßlos trotzigen, tief verletzten Einzelstolzes mit dem Interesse eines Volkes. Vom Streit der Könige bis zum Auszug des Patroklos folgt der Dramatiker dem Homer; dann aber braucht sein ganz auf das eine Menschenschicksal konzentrierter Wille eine andre, mehr tragische Konsequenz, als sie das gleichmäßig verbreitete Interesse des Epikers gibt. Nun modelt er die Fabel: die Fürsten selbst liefern aus arger List, um Achilles zum Kampfe zu reizen, Patroklos dem Hektor ans Messer; hernach, durch des Peliden erstes Rasen eingeschüchtert, bieten die Troer Frieden an, Agamemnon schlägt ein, die Griechen jauchzen der Heimkehr — und nun (das ist die Feinheit dieses Zuges!) wird des Achilles Mordgier wider Hektor den Griechen nicht weniger verhaßt und gefährlich als vorher sein Fernbleiben vom Kampf. Umsonst flehen sie ihn an; Achill erschlägt

seinen Mann; der Friede ist zerstört. Die Griechen fluchen ihm, drohen ihm Tod. Aber im Toben seines letzten Zornes zutiefst erschöpft, entschreitet Achill den ihm so Fremdgewordenen zu freiwilligem Tod in den Scharen der Troer. Der unversehrbare Halbgott Homers konnte freilich so nicht sterben, aber das Drama braucht menschliche Helden.

Die Abwandlung der Fabel scheint mir meisterlich. Was einzuwenden wäre, geht gegen den innern Nerv des dramatischen Baus. Sein Gleichgewicht ist nicht vollkommen. Zu sehr ist Schmidtbonns Anteil und Liebe auf Seite des zürnenden Achill. Der Friedenssehnsucht der Völker wird zwar in starken Szenen ihr Recht, aber der Volksfürst Agamemnon bleibt doch ein zu eng gemeiner, persönlich kleiner Gegenspieler. Das nimmt dem Werk etwas an sinnbildlicher Größe und an dramatischer Kraft, tragischer Erschütterung. Hier ist ein lyrischer Rest von Parteilichkeit, dem Schmidtbonn noch entwachsen soll. Trotzdem ist ‚Der Zorn des Achilles' das weitaus hoffnungsreichste und erfüllungsstärkste Werk, das diese fünfte Wanderung auf den neuen Wegen zum Drama mir gezeigt hat.

Brangäne / von Peter Altenberg

Ich kenne eine Sache im Leben, die mich am tiefsten ergreift von allen, die ich erlebt habe. Es ist in der Stille des nächtlichen Liebesgartens der Gesang der edlen Wächterin Brangäne. Es ist die tönend gewordene Selbstlosigkeit, inmitten der nächtlichen Liebesgefahren. Es ist die Warnung an die Allzuirdischen, die in der Melodie des Herzens selbst ertönt; es ist die Klage der tiefsten, echtesten Freundschaft, hineingesungen in den dunklen Garten. In jedem Menschen sind solche Gefühle aufgespeichert, besonders in den alten Kinderfrauen, die man entläßt von ihren Lieblingen, wenn man sie nicht mehr braucht. Aber sie weinen sich im stillen aus, alle diese Herzvollen, während da das Leid und die edle Sorge um einen geliebten Menschen helltönend wird und in die dunkle, harte, grausame Welt hinausstöhnt! Auch unsre alte Bedienerin Luise sang uns ein unvergeßliches Lied, als sie beim Abschiede mir und meinem Bruder schrieb: „Die sieben Jahre in Ihren Diensten, meine Herren, waren das Glück und der Segen meines Lebens — — —". Alle diese versteckten, edel-tragischen Dinge der dienenden Menschenherzen ertönen in Brangänens Gesang. Alle in der Menschheit bisher leider vergeblich aufgestapelten Selbstlosigkeiten und Ergebenheiten werden da zu singender Klage; aber die Menschen der irrigen Stunde vernehmen nichts davon, als ihre eigenen, zum Abgrunde führenden Sündhaftigkeiten, deren Brausen alles übertönt — — —.

Der Zorn des Achilles / von Wilhelm Schmidtbonn

Aus dieser dreiaktigen Tragödie folgt hier eine Szene, deren Voraussetzungen aus dem Homer bekannt sind.

Zweiter Aufzug

Ein Platz zwischen gelben Felsen

Achilles (kommt, ohne Waffen, barhaupt): Hier, Füße, steht!
Weiter laß ich euch nicht vom Zelt.
Blind, Augen, ihr! Doch, Ohren, ihr dürft hören.
— Auch hier vom Ruf der Meinen nichts.
Ein seltsam Spiel in mir:
Heil bringt mirs,
wenn in Reihn sie fallen hingemäht,
und doch drängts mich,
ihr altes Sieggeschrei zu hören,
in der Fern verklingend.
Jetzt! Das war Hektors Ruf!
Könnt' ich zu euch!
Dürft' ich heben die Hände an den Mund,
geformt zum Rohr,
Freiheit dem Drang der Stimme geben,
hinschicken sie zu euch —
wenden würd' sich der Kampf, Hektor, dann bald!
O, meine Kerle,
bärtig, verbrannt, mit Muskeln von Eisen,
schlagt zu, schlagt zu!
Lieber ertrag ich meine Schmach
um diesen Tag noch länger.
Was pack ich an,
daran sich meine Kraft vertobt?
Müßt' ich beim Zelt nicht bleiben, warten —
ich führ' aufs Meer, die Segel hoch,
zu ringen mit der Wand der Wellen.
Still, Herzschlag, still!
Die Meinen fallen:
doch Agamemnon kommt
zum Zelt auch jetzt mir nicht.
An Stolz ist er mir gleich,
leidet selbst lieber Tod. (Der Himmel färbt sich rot)
Was das? Die Sonne? —
Feuer in den Schiffen! Feuer!

Jetzt, Heer der Griechen,
siehst du deinen letzten Tag!
In Brand gesetzt
Ist mir dies Feuer zum Triumph!
Ich grüß dich, Feuer, Freund und Bruder, laut!
(Der Hauptmann schleppt sich sterbend heran)
Wer da?
Nicht du, nicht du! (Er faßt ihn wahnsinnig bei den Schultern an)
Was willst allein du hier?
Was du allein? (Der Hauptmann fällt hin)
Sprich nicht! Ich sehs.
Du kommst allein und lebst!
So denn ist tot der andre! Der Freund ist tot!
Patroklos tot!
Schmerz, Schmerz wohin?
Such einen Weg ins Freie dir,
hinaus aus mir,
des Körpers dünne Wand hält dir nicht stand.
Ich reiß mein Haar vom Kopf,
ich reiß das nackte Fleisch der Brust mir auf.
Ich will empfindungslos, ein Tier sein,
will mein Hund sein,
will nicht stehn auf meinen Beinen mehr,
will kriechen, ein Insekt:
nur fühlen nicht.
Nein, Holz, Stein, Sand —
sein will ich wie mein Schuh am Fuß,
aufgehn will ich ins Meer,
groß mit ihm sein, dem dies hier klein ist.
Du da, Untreuer —
verreckst du wie ein Vieh, kennst Ehre nicht?
Sprich, schrei: kam er dem Hektor nah?
Du nickst.
Gabst du Befehl,
den Leichnam her ins Zelt zu bringen?
Du schüttelst den Kopf?
Was? Nein —!?
Ihr ließt in Hektors Hand doch nicht —?
Du tust das eine Aug noch auf
und siehst mich an.
Ich sehs in deinem Aug — weh mir!
Der tote Freund in Hektors Hand!
Im Staub, im Blut sein Leib,
getreten, angespien,

geschleift von Pferden durch den Sand!
Du Hund!
Ein ehrlich Grab nicht einmal
schlug dein Schwert ihm frei?
Zerbrach dein Aug?
Wahrlich, sonst selbst trät' mit dem Absatz ich
des Schuhs dirs aus dem Kopf.
Weh mir — die Rüstung auch zog Hektor ab
und prahlt damit, zur Schande mir!
Ich seh dir ab
aus dem geborstnen Aug auch dies. (Er richtet sich auf)
So muß es denn geschehn!
Brechen muß ich den Stolz,
brechen den Eid
und gehn zur Schlacht.
Mich ruft, ders auch im Leben nicht vermocht,
der Freund im Tod.
Du, Agamemnon, hast gesiegt! —
Gib aus der toten Hand dein Schwert!
Doch trag ich andre Rüstung nicht,
bis ich die eigene, entehrte,
um die Schultern wieder schnalle.
Ein Grab dem Freund, die Rüstung mir zurück:
Hektor, du prahlst mit deiner Tat nicht lang.
Du stirbst dafür mir unterm Schuh.

(Der Hauptmann steht plötzlich halb auf, versperrt so Achilles den Weg)

Was? Steht ein Toter auf?
Kriech fort, Gewürm!
Wehr dem Lebendigen nicht den Weg! (Er will um ihn herum)

(Der Hauptmann schleppt sich aufs neue ihm entgegen, führt dann die Hand über den Boden)

Was schreibst du da mit deinem Blut?

(Der Hauptmann führt den Finger in seine Wunde und schreibt. Achilles liest)

— geh nicht zum Kampf Patroklos von Agamemnon gehetzt zu Hektor verlassen von allen geschlachtet so damit du zum Kampf kommst geh nicht —

(Er steht lange bewegungslos, daß er erstarrt, im Stehen tot scheint. Dann kommt ein leises Gurgeln, wie von fern, von ihm her, das in ein Winseln übergeht. Ein Schrei windet sich los, steigt auf, nicht menschenähnlich, ein Wiehern. Leise)

Das habt ihr mir getan?
Und doch nicht gehn?
Zur Schlacht soll ich nicht gehn?

Ich geh.
Und schaff den Leichnam her des Freunds,
die Rüstung auch.
Hektor muß liegen bleich im Sand —
gestaut ist mir die Kraft zum Schlag
so lang im Arm: jetzt klirrt der Schlag.
Nicht dich treff, Hektor, ich allein.
Weh allen euch!
Weh, Agamemnon, dir!
Weh mir!

Bourget auf der Barrikade / von René Schickele

Am Neujahrstage schrieb ich in mein Tagebuch:

Ein Neujahrsartikel des Akademikers und Grandseigneurs de Mun im ‚Gaulois'. Er war schon immer einer der wenigen in seinem Lager, die Bescheid wissen. Er war der einzige, der seine Gedanken auszusprechen wagte. Bis jetzt schien er mit seiner schönen Aufrichtigkeit für ein Ideal zu werben, das in zwei Forderungen enthalten war: Verchristlichung der sozialen Kämpfe, Demokratisierung des Königtums. Ihm schien, in greifbarer Nähe, etwas wie eine syndikalistische Monarchie vorzuschweben, und er nannte sie die Monarchie von morgen. Nun hat ihm die Feierlichkeit der Jahreswende ein Geständnis entlockt. Er ist seines Glaubens nicht sicher! Er wagt nicht einmal mehr, Wünsche auszusprechen! Nur, daß von unten die große Welle heraufkommt über seine Welt, und daß sie täglich schwillt und daß sie unaufhaltbar ist; nur daß sein Heute in allen Fugen zittert, sieht er, ja, und dann spricht er von der cité future. Es ist das einzige Wort des Glaubens in seinem Bekenntnis, und er versucht nicht einmal, sich dieser Zukunft anzupassen. Kein Platz darin für ihn und seinesgleichen. Sie sind bankerott, die ‚ewigen Familien' fallen zusammen, sie verfaulen im alten Boden, oder sie gehen in der Flut des Neuen unter. Von jetzt an werde ich mißtrauisch sein, wenn ich einen gescheiten Konservativen mit Achtung von den sozialen Kämpfen der Zeit sprechen höre. Bisher sagte ich mir: Der Mann sieht, es kommt anders, er ist zu klug oder zu gerecht, um seine Stellung mit gewalttätigen Mitteln zu verteidigen, er öffnet die Tore und will versuchen, sich unter den Eindringlingen und mit ihnen aufs Neue einzurichten. Jetzt weiß ich: Wenn der Mann wirklich klug ist, dann weiß er, daß die Neuen auf seine Mitarbeit verzichten werden. Er scheint Politik zu treiben und singt in Wirklichkeit die Elegien der sterbenden Zeit.

Seine Hoffnung ist ein poetische Fiktion. Er glaubt nur soviel daran, wie der Dichter an seine Frauenstimme. Er ist ein edler Mensch."

So schrieb ich, und, offen gestanden, glaube ich nun, den heimlichen Gedanken der Akademikerpolitik erraten zu haben, die täglich im ‚Echo de Paris' ihr anonymes ‚Billet de Junius' abgibt. Die Verfasser dieser literarisch gut gehaltenen Billets sind abwechselnd die Akademiker de Mun, Melchior de Vogué und Bourget. Die Billets sehen einander so ähnlich, daß Bourget lange für den einzigen Verfasser galt. Als eine vieraktige ‚Barrikade' von ihm angezeigt wurde, rechnete ich damit, der Sylvesterstimmung de Muns in dramatischer Form zu begegnen. Ich sah einen letzten Akt, schwer von süßer Trostlosigkeit, wie die Schlußkapitel seiner einst so schönen Romane, das diskret duftende Nevermore aus der Zeit, wo er noch darauf aus war, harmlose Jünglinge zu bilden und erfahrene Frauen zu bezaubern, die sich nach der zweiten Jungfräulichkeit sehnten. Es war so lang her, daß er mir das schwarze Leibchen einer Frau offenbart hatte, in jenen ‚Mensonges', die uns ein für allemal Karl May vergessen machten. Das war noch etwas, wofür es sich zu leben lohnte, eine blonde Frau in einem schwarzen Leibchen — und wenn es nichts weiter wäre! Wir aber ahnten schwarze Massen. Unendlichkeiten von Raffinements. Damals überwanden wir manches.

Die ‚Barrikade' kam, gestern im Vaudeville. Nichts vom Raffinement des schwarzen Leibchens, kaum eine Frau. Die ‚Barrikade' ist eine Gewaltpredigt, zu der Clemenceau den leitenden Gedanken und der Doktrinär des Anarchismus Georges Sorel (der Zarathustra in in einen Syndikalisten umkehrte) die Philosophie hergaben.

Der Möbelfabrikant Breschard, zeigt der erste Akt, ist der idealste Arbeitgeber der Welt. Er behandelt seine Angestellten gut, bezahlt sie pünktlich, bemüht sich, gerecht zu sein, und unterhält ein Liebesverhältnis mit Louise Mairet, der Vorsteherin der Frauenabteilung. Der erste Akt zeigt ferner, daß Breschard junior, Philippe mit Vornamen, aus Sehnsucht nach ein bischen mehr Gerechtigkeit zum Sozialismus neigt. Ein Grund mehr für den Syndikalisten Laugouet, den Vorarbeiter, in die ‚direkte Aktion' einzutreten und schon vor der Streikerklärung — was sogar in Frankreich ungewöhnlich ist — zu ‚sabotieren', das heißt: eine sogenannte Sachbeschädigung zu begehen. Ein Sekretär Louis Quinze wird verstümmelt. Der alte Breschard ist verstimmt und, als der Gerechte, der er zu sein glaubt, noch mehr verwundert. Warum sabotiert man ihm seine Möbel? Wer sabotiert ihm seine Möbel? Da geschieht es, daß ein würdiger Herr hereinkommt und Philippe Breschard mitteilt: „Ich bedaure, Ihnen die Hand meiner Tochter nicht gewähren zu können. Ihr Herr Vater . . . hm, Ihr Herr Vater . . ." „. . . hat eine Geliebte," sagt Philippe. „Eine Arbeiterin", fährt der würdige Herr fort. „Zuerst" — er bläst in die Luft, als ob er eine Mücke

wegjagte, Philippe nickt. „Dann werden wir wieder weiter sehen", schließt der andre lächelnd. Philippe berichtet seinem Vater. Der meint, da werde er einfach Louise heiraten. Damit ist nun wieder die Tochter Breschards nicht einverstanden. Die heiraten? Sie habe ja ein Verhältnis mit dem Vorarbeiter — eben diesem heimtückischen Syndikalisten. Der alte Breschard ruft Louise herein. „Ich bin aus dem Volk", sagt sie, und sie müsse mit ihrer Klasse zusammengehen, und — ob nun Laugouet oder einem andern — sie gehöre den Streikenden.

Daraufhin hat natürlich der Streik im zweiten Akt einen wüsten Charakter angenommen. Breschard geht dem Ruin entgegen. Ein Amerikaner hat für eine halbe Million Möbel bestellt unter der Bedingung, daß sie an einem bestimmten Tag, aber dafür gegen Barzahlung, geliefert werden; Breschard ist für den Tag der Fülle große Verpflichtungen eingegangen. Gaucheron, der alte ehrliche Gaucheron, auch nur ein Arbeiter, aber was für einer, Gaucheron rettet seinen patron, indem er in einem geräumten Kloster heimlich eine Werkstatt einrichtet und dort mit Streikbrechern (renards, wie sie heißen) an der großen Bestellung arbeitet. Er wird entdeckt. Laugouet erscheint mit dem Abgesandten der Confédération générale du Travail an der Spitze der Streikenden, die renards ergeben sich, und nun soll die Bestellung, die in der geräumten Kapelle in Kisten verpackt fertig dasteht, sabotiert werden: die halbe Million, Breschards Vermögen, Breschards Ruin. Nein! Gaucheron stellt sich mit blankem Revolver vor die Tür. „Der erste, der . . ." Als die Wölfe zögern, zieht er sich hurtig zurück, verbarrikadiert sich — aber das nützte ihm alles nichts, wenn nicht in dem Augenblick, wo Laugouet sich anschickt, den Feind mit Holz und Petrol auszuräuchern, Louise Mairet erschiene und Laugouet mit einer entschiedenen Liebeserklärung entwaffnete. Selbst der schlimmste Mensch gibt sich dem Zauber des Weibes hin. Aber dann faßt er sich wieder und folgt seiner bösen Natur. Schon hat Laugouet sich aus Louisens Umarmung gerissen. Schon schwingt er die Brandfackel mit Worten voll Unerbittlichkeit. Die Polizei macht dem peinlichen Konflikt ein Ende. Die Polizei faßt Laugouet am Kragen und schleppt ihn ab. Louise ruft: „Ich liebe dich! oder, was viel schöner klingt: Je t'aime!

Um es kurz zu sagen: Der Streik mißlingt. Als Bettler kommen die Streikenden zu Vater Breschard zurück und winseln um Arbeit. Breschard ist hart geworden, denn er hat die Wahrheit der Zeit erkannt. „Ich bin auf der einen Seite der Barrikade, ihr auf der andern. Es ist ein Kampf ohne Erbarmen. Wer nachgibt, ist verloren. Jeder gehört seiner Klasse an, für die er kämpfen und sterben muß. A la guerre comme à la guerre. Ich nehme keinen von euch. Ihr steht auf der schwarzen Liste, kein Arbeitgeber wird euch Arbeit geben. Bitte, das ist der Streik."

Der Alte ist doch edelmütig. Gaucheron bittet für Laugouet, der unterdessen Louise geheiratet hat. Breschard gibt ihm Geld; damit wird ein Konsumgeschäft gegründet; im Konsumgeschäft findet das Ehepaar Laugouet Beschäftigung. Erwähnt muß noch werden, daß Philippe Breschard vom Sozialismus vollkommen abgekommen ist.

Clemenceaus Wort von der Barrikade war ein guter Einfall. Georges Sorels Buch ‚Ueber die Gewalt' ist das schönste Buch der anarchistischen Literatur. Die Abhängigkeit Bourgets von fremden Gedanken wäre ihm verziehen, wenn die ‚Barrikade' wenigstens eine anständige Arbeit wäre. Aber was ist das für ein Dilettantismus, eine Tragödie der Macht auf einer plumpen Liebesintrige aufzubauen und Engel und Teufel gegenüberzustellen, die offenbar nur Engel sind, weil sie die gute Sache vertreten und nur deshalb Teufel, weil sie der These wegen beim Publikum in Mißkredit gesetzt werden müssen.

Tendenzstücke sind gut. Aber sie dürfen nicht schlecht sein. Wenigstens müssen sie den Gegner in Wut versetzen. Vor der ‚Barrikade' lacht man sich schief. Was dann?!

Die Wirklichkeit hat doch einen Vorzug vor dem, was die Schriftsteller ihr Bild nennen. Auf einer richtigen Barrikade hätte Bourget sich mehr angestrengt, als er bei seinem ‚Kampfstück' getan hat. Er hätte die revolutionären Syndikalisten gesehen, die er nur aus vagen Bourgeoisträumen kennt und so schlecht, daß er einen Vorarbeiter zum Führer macht — wo die Syndikate prinzipiell keinen Vorarbeiter aufnehmen, weil sie diese bevorzugte Kategorie Arbeiter zur kapitalistischen Gesellschaft rechnen. Er hätte sich gewehrt, er hätte gebissen, er hätte geschrien! Es wäre ein Anblick gewesen! Dies ist nur ein Geschwätz.

Als der immer schon matte Elegant sich vor etlichen Jahren den sozialen Fragen zuwandte, geschah es nicht aus irgend einem innern Drang. Er hat nie einen andern Drang verspürt, als emporzukommen und der ungefährliche Freund gut versorgter Damen zu sein. Seine leicht erschöpfbare Natur scheute die Anstrengung, die physische wie die geistige. Er war Froleur auf jeglichem Gebiet. Es rupfte ihn trotzdem. Da ward er ernsthaft und schrieb Bücher, die von Frauen nicht gelesen werden, Bücher über die soziale Frage. Auf diesem Wege gelangte er allmählich auf den Gipfel blutrünstigen Schwachsinns, den seine ‚Barrikade' darstellt.

Die Bewohner des Faubourg Saint Germain, die das Theater füllten, schwangen sich mit Frohsinn hinauf. Es war das erste Mal, daß eine Barrikade sie freute. Sie tanzten eine weiße Carmagnole, zu der Déroulède in einer Loge den Takt schlug. Sie legten ihre kriegerische Gesinnung an den Tag, fest entschlossen, bei den ersten Anzeichen von Magenbeschwerden oder politischen Unruhen Schlafwagenbillets zu lösen.

Ueber Kritik / von Ludwig Hatvany

Wo fühlt der Kritiker seine Wirkung? Was ist die Bestimmung des Kritikers?

Wie die Menschen rings um mich her zum Futtern laufen! Ob sie alle auch nur eine Ahnung von ihrer Bestimmung haben? Und sie verrichten dabei ihr Tagewerk, so gut sie können. Tu doch auch wie die andern. Nicht nachdenken, ist die erste Bedingung, um zu arbeiten. Oder wenn man nun einmal den fatalen Hang zum Denken hat, dann ists am besten, man erklügelt sich irgendeine Mission.

Des Kritikers Mission: Schiedsrichter in Grenzstreitigkeitsfragen der Kunst. Wie das nur klingt! Ich fühle mich ordentlich wachsen.

Aristoteles aus Stagira und Gotthold Ephraim aus Wolfenbüttel haben sich etwas Aehnliches gedacht. Scharf haben sie die Grenzpfähle der Zäune zugespitzt, Glasscherben darauf gelegt und gedacht: da könne doch keiner hinüberkriechen. Kriechen allerdings wohl schwerlich . . . aber fliegen. Mit dieser Tatsache rechneten unsre Grübler nicht. Nun stehen sie da und gaffen erstaunt, wenn einer mit breitem Flügelschlag hinüberfliegt.

Eine Definition zu finden, ist gewiß die scharfsinnigste Spielerei. Aber auch der prächtigste Definitionsjosua bringt die Sonne der Kunst nicht zum Stehen.

Die literarhistorischen Regel- und Vorschriftdrechsler erinnern mich an einen mir wohlbekannten, hochgelahrten Herrn, der von irgendeinem amerikanischen Onkel plötzlich eine Menge Wertpapiere geerbt hatte. Dem armen Kerl fiel nun die Sorge zu, ein Vermögen zu verwalten. Er tat sein Bestes in allem, was er konnte, aber die Sache war doch zu schwer für schwache Gelehrtenschultern. Kaum hatte er sich durch die raffiniertesten mnemotechnischen Kunststücke den Stand der verschiedensten Papiere gut eingeprägt — standen sie schon wieder anders.

Kaum wird das Drama und der Roman in eine Norm gebracht, der Rhythmus in ein Gesetz gebannt, so entstehen schon Dramen, Romane, Rhythmen auf ungeahnte Art, die mit der Norm nichts zu tun haben. Ja sogar: je weniger sie mit ihr zu tun haben, desto besser sind sie, desto mehr Neues, Unerwartetes bringen sie der Welt.

Und mein Beruf sollte sein, Formeln zu suchen, deren Ueberwinden mehr wert ist als ihr Auffinden?

Ich habe zwar gelernt, mich zu bescheiden, aber so bescheiden bin ich nun doch nicht. Jeder Nerv zuckt dagegen, meine Pulsader schlägt Protest.

Es ist traurig, aber nicht zu leugnen: für die schaffenden Künstler bin ich nun einmal mit meiner ganzen kritischen Wissenschaft nicht da — sie scheren sich den Teufel um die Kritik. Aber vielleicht für das Publikum? Für die guten Leute, die uns mit der Leitung ihres Geschmacks betraut haben? Zu Hause im guten, warmen Getriebe des Alltags waltete ich in froher Sicherheit dieses Amtes — nun jagen mir diese fremden Häuser mit ihren grausam mich anlugenden Fensterscheiben die entsetzlichste Furcht mit den peinigendsten Gewissensfragen ein. Das Gefühl gänzlicher Wirkungslosigkeit macht mir das Blut erfrieren. Ich sehe die Bürgersleute, wie sie an vollen Tischen tafeln: wohl über das Fleisch, über das Gebäck, über das Wetter, über Dienstboten, über das Amt schimpfen, wie sie dann gähnen und sich matt fühlen — nun öffnen sie die Zeitung oder langen nach der ersten besten Zeitschrift, um sie auf der Gasse oder im Tram zu lesen — da soll ich nun kommen und meine Kunsteindrücke berichten? Als Lohn kreischt man mir entgegen: Ich lese keine Kritiken. Man verdient auch nichts andres für diese Eindruckskuppelei.

Jeder, der da lebt, lebt für sich, sein eigenes Leben. Blos der Kritiker soll dastehen, um von einem zu nehmen und andern zu geben — wozu? Sich die Haut eines Zweiten zu nehmen, um sie für einen Dritten zu gerben? Und gar für einen Dritten, der nichts damit anzufangen weiß. Warum sie nicht lieber für sich verarbeiten?

Wenn du nicht willst, daß Eindrücke der Kunst in deine Seele hinein- und aus deiner Seele heraus-, leer und hohl und unverwertet, fallen, so mußt du zusehen, wie du dein Selbst durch sie am besten ergänzen kannst.

Vor allem: keine Regeln feststellen wollen. Die Regel kann doch nicht Schritt halten mit dir. Ein Urteil fällen, heißt nicht, die Pflicht auf sich zu nehmen, ewig dasselbe zu fühlen und zu sagen. So wie du nach Erfahrungen, die du heute gemacht hast, dich an deine gestrigen Eindrücke klammerst, wirst du merken, daß sie deine Seele zuschnüren und dich würgen. Nie darfst du einmal Festgestelltes auch festhalten wollen. Indem du beharrst, wirst du zum Lügner; wenn du dir widersprichst, bleibst du dir getreu und wahr.

Wenn das Urteil nicht mittut im ewigen Fluß der Dinge, im bunten Wechselspiel der Tage, so verrammelt dir dein angeblicher Kunstverstand den Weg zum Leben. Urteilen ist, wie schaffen, die Verarbeitung deiner Veränderlichkeiten, das Gestalten deiner Umwandlungen. Beide schwanken über demselben Lebensabgrund. Im wechselnden Verhältnis fertiger Kunstwerke zu deiner stets sich wandelnden Persönlichkeit liegt das jeweilige Maß und der jeweilige Wert alles Wissens von der Kunst. (Jeweilig oder ewig — in Menschensprache bleibt sich das gleich.)

Laßt uns, Brüder, die Regenbogenbrücke wechselnder Urteile von des Künstlers wechselnder Seele zu unsrer wechselnden spannen.

Laßt uns Maße und Werte suchen in uns selbst. Der Zweck alles Kunstverständnisses, die Möglichkeit aller Kunsturteile ist gegeben in Antworten auf wenige Fragen:

Wie verwandelt sich ein Dichtererlebnis zum Kunstwerk und wird dadurch zum mannigfaltigen Erlebnis andrer? Was ergibt diese Mischung? Wie lebt sie im Gedächtnis weiter? Und wie sondert sie sich?

Warum drängt mir eine Erfahrung die Liebe zu gewissen Künstlern auf, und warum macht sie eine andre verschwinden?

Habe ich das Recht, gestern mir Fremdes heute mir verwandt zu fühlen, und umgekehrt?

Wie sollen meine Gegenwart, mein Wissen von der Vergangenheit und meine Ahnung von der Zukunft sich zueinander verhalten, um sich nicht zu vernichten, sondern, im Gegenteil, um sich zu stärken?

Das sind die Fragen, die einzigen Fragen, mit denen man als Betrachter, als Empfänger, als Beurteiler der Kunst an sie heranzutreten hat. Und wer da meint, dies hieße den Launen die Schleusen zur Kunstwissenschaft öffnen: dem will ich sagen, wie ich es meine.

Pfui über den Kritiker, in dessen Leben die Kunstwerke blos als Zufälle und nicht als Notwendigkeiten treten. Pfui über den Zeitungsmenschen, der sich im Theater Stimmungen holt auf Kommando und sich dieser Stimmungen, indem er sie noch am selben Abend niederschreibt, entledigt.

Hat das Kunstwerk in dir selbst einen Teil deiner selbst erschlossen (was könnte anders seine Wirkung sein?), so laß in den neu erschlossenen Teilen das Blut erst kreisen. Geh herum mit deiner im Theater ‚erhörten‘, im Buch ‚erlesenen‘ oder im Bild ‚erschauten‘ Erfahrung, prüfe sie auf ihre Brauchbarkeit, indem du dich mit ihr in die Welt stürzt, laß sie wachsen, keimen, sich entfalten oder auch verwelken, ehe sie sich entfaltete.

Oft verläuft dieser Prozeß in Stunden, oft wiederum in Jahren. Doch ehe er abgelaufen, darfst du auch kein Wort schreiben.

Ist dies alles nicht, als ob ich sagte: Echtes Leben ist rechts Urteil. Echtes Leben? Wozu denn überhaupt noch die Kunst? Warum nicht Berge erklimmen, Flüsse durchschwimmen, Frauen küssen. Alle Winde sollen einem das Haar durchfegen. Man soll kennen die scheue Andacht vor dem weißen Lager der Braut und kennen das schäumende Verlangen vor dem Seidenbett des Weibes. Friedliche Menschen mußt du umarmen und, wenn der Kampft tobt, deine Faust ballen in Wut. Gestanden mußt du haben, wo gebärende Frauen sich winden, wo Kinder lallen, wo Männer handeln, wo Greise röcheln. Kennen, kennen mußt du alles und dann hingehen und pflücken die Blume des Tags.

Des Tags? Welches Tags? Natürlich des heutigen. Die Blume des siebenten Mai 1909.

Sie blüht auf einer Höhe, worunter Jahrtausende liegen. Hier, ganz neben euch blüht sie, und doch meinen viele gelehrte Lasttiere, mühsam zu ihr von unten hinanklimmen zu müssen.

Es darf nicht unausgenutzt bleiben, daß du 1880 geboren wurdest und nicht 1780 oder 380. Von 1880 bis 19.. zu leben, ist ein Glück, wenn du es nur ausnutzen kannst. Lebe dein Leben, lebe es mit aller Gewalt — und trachte aus dem Leben der Toten zu ziehen, was die Gewalt deines eigenen erhöht. Laß dich aus falscher Dankbarkeit nicht verleiten, die Vergangenheit zu studieren um der Vergangenheit willen. Laß fremder Zeiten fremde Menschen in fremden Gräbern ruhen, suche nicht die großen Bildner in ihren großen Werken. In allem und überall: suche nur dich, nur dich selbst. Du bist das Maß, du bist auch das Ziel jeder Forschung, jeder Kritik und jeder Kunst.

Beobachte dich, und wenn du empfindest: das muß ich haben — oder wenn du spürst: jenes kann mir nicht mehr von Nutzen sein — die Feststellung dieser Empfindungen und ihrer Ursachen: dies nenne dein kritisches System.

Ueber die Bedingungen seines Schaffens, über die Geheimnisse seiner Eingebung möge der Künstler berichten, wenn es ihn gelüstet. Wir wollen seinen Geständnissen mit dankbarer Neugierde lauschen — wozu ihm nachspüren?

Da doch sein fertiges Werk sich in ihm als sein Ausdruck ausgelebt und nun in uns sein Leben als unser Eindruck weiterzuführen hat. Nach dieser Verwandlung habe ich es mit den Mysterien des toten Ausdrucks, in die ich nie ganz hineindringen, und aus denen ich mir kaum etwas herausholen könnte, nichts mehr zu tun.

Um so mehr habe ich meinen Eindruck zu hegen und zu pflegen, ich muß ihn anpassen, vertiefen, untersuchen, beobachten, seinen Geheimnissen, seinen Bedingungen nachspüren, die Gesetze seiner Umwandlungen beobachten.

Bald wirkt die in dir aufschwellende Erfahrung auf deine Fähigkeit, eine gewisse Art von Kunst in dich aufzunehmen, bald stellt dich wieder ein aufgenommenes Kunstwerk als Veränderten ins Leben. Kritik, wie ich es meine, ist die fortwährende Regelung dieses Verhältnisses zwischen selbsttätigem und empfangendem Leben. Sie ist die abenteuerliche Geschichte geheimer Anziehungen, die zu Leidenschaften anschwellen und sich dann wieder lockern und lösen. Man haßt und liebt dasselbe Werk in verschiedenen Lebensaltern aus verschiedenen Gründen.

Was war mir Goethes Tasso, als er mir in der Schule zum ersten Male in die Hände fiel? Nichts als ein elegantes, langweiliges, leidenschaftsloses Werk. Ich war zwanzig Jahre alt, als ich es das zweite Mal las. In der Weltschmerzperiode. Damals fühlte ich mich empört über das Mißgeschick des Träumers Tasso, beim harten Anprall der Dinge. Doch sprach Goethe zu dem Knaben über dieses Leid

in einer zu abgeschliffen-ruhigen Sprache. Ich forderte mehr Gefühl, mehr ‚Gemüt‘, mehr Leidenschaft.

Zum dritten Male erst erschütterte mich verhaltene Urkraft, fühlte ich in Tasso mehr Nervosität, mehr Wärme, als in allen angeblich leidenschaftlich warmen Werken der Weltliteratur. Der Untergang des nicht einmal durch sein Genie entschuldigten Verkenners des Lebens, Tasso, erschien mir notwendig und gerecht und erfüllte mich mit Freude. Die Gestalt Antonios wurde mir lieb, und ich sah ihn gerne stehen auf der wohlgerundeten Erde, als ihren Beherrscher, mit festen Füßen, aufrechten Hauptes.

Das ist der Tasso des jungen Mannes, der das Leben vor sich hat.

Wer weiß, wie es mir später ergehen wird? Vielleicht erfassen mich angesichts des Todes weinerliche, zahnlose, schlotternde Stimmungen, und es gebricht mir an Kraft, den Kult der Wirklichkeit bis ans Ende mitzutun. Die Träume erscheinen mir als eine Zuflucht, und ich kann die wahre Beschaffenheit der Dinge mit Goethes Psalmen nicht mehr preisen.

Vielleicht ergeht es mir so? Und wie stehe ich dann zu Goethe-Antonio-Tasso? Gewiß — wieder anders.

So wandelt ein Buch im Wandel des Lebens. Und die Kritik ist die Reisebeschreibung des Wanderers. Keine lyrische Kritik — bei Gott! — im Gegenteil. So aufgefaßt, ist die Gabe des Urteils eine Möglichkeit dramatischer Selbstgestaltung.

In den Verwandlungen ihrer künstlerischen Empfänglichkeit gestaltet sich eine merkwürdige Menschenart.

Ob diese Menschenart auch wert ist, daß sie sich darstelle? Natürlich — da sie atmet. Doch mindestens mit ebensolchem Recht wie die Helden Homers. Man überschätzt die Geständnisse der Unbeeinflußten ihrer Seltenheit wegen. Das Primitive zu ehren, ist das sicherste Zeichen ungesunder Dekadenz. Es gibt kein naiveres Gefühl und zugleich kein natürlicheres, als die Ehrung des Zusammengesetzten. Gewiß wird eine späte Zeit den Wert der Geständnisse vielfach beeinflußter, zusammengesetzter Seelen würdigen; wenn nur das lautere Geständnis die Masse unlautern Wissens durchdringt und überflutet.

Ist nun die Kritik des Kritikers Selbstzweck, seine Selbsterhaltung und seine Tat, so muß ihm auch das Recht zugestanden werden — wie jedem Lebewesen, welches ausgeht, um seine Nahrung zu holen — alles, was Kunst und Natur je hervorgebracht, als Diener seines Lebens zu betrachten. Zu seiner Bereicherung, zu seiner Erhöhung sind sie da — an sich bloße Hüllen ohne Inhalt.

Aus einer Schrift, die unter dem Titel ‚Ich und die Bücher‘ bei Paul Cassirer in Berlin erscheint.

Ghettowanderung / von Adolf Grabowsky

Man trabt die Linden hinunter nach dem Schloß. Die Friedrichstadt mit ihrem Lichtgewoge und ihrem westlichen Luxus versinkt, und man hat vor sich eine breite, schweigsame Avenue. Finster klimmt die Zollernburg in schwärzliche Wolken. Schräg schiebt sich die Marienkirche in die Kaiser-Wilhelm-Straße hinein, vor sich ein Steinkreuz, plump und geduckt, von uralten Geschichten erzählend. Markthallendünste durchwaten die Luft, am Ende siegt ein traniger Fischgeruch. Und indes man immer weiter die Kaiser-Wilhelm-Straße entlang wandert, kommt man immer tiefer in den Osten der Welt. In den ewigen Osten mit seinen riesigen Ebenen und seinen dunkeln Schollen, mit seinen trägen Mammutflüssen und seinen schwer glühenden Tänzen.

Diese Gestalten! Ist das Berlin? Kaftanträger und üppige Weiber, die fort und fort dumpfe Ekstase schlucken, zerlumpte Kinder mit zukunftsgierigen Augen, schleichende Männer, die scheu und verzückt glitzernde Steine in den Händen wiegen. Man hört Worte, die man nicht versteht, ein paar Geigenklänge brechen wie unter verhüllenden Schleiern aus grauen Häusern, und schwebend zucken hier und da süße, trübe Lieder in den Winkeln.

In die hockende Stille schlägt Wagensausen und Lichtgebrüll: die Münzstraße. Abnormitätenkabinette und Kinematographen, breite Cafés mit Zigeunermusik und Ausrufer geheimnisvoller Seifen. Hinter der tobenden Straße wieder das Dunkel, nur dichter und unzerreißbarer.

Rote und grüne Lampen wollen schreien und sinken ermattet. Laternen zerflackern sich in hoffnungslosem Krampf. In der Finsternis kriechen die Menschen — sehnsüchtig, sich zu befreien, und immer wieder von ihr verschlungen. Nach den Häusern aber beginnen die Steppen, und nach den Steppen beginnt der Schnee, und nach dem Schnee das Eis und das Meer. Und alles Schicksal und undurchdringlich.

Mitten in den Gassen etwas Helle: ein Theater. Man kommt in einen schmalen, sehr, sehr langen Raum. Eben singt irgend eine Chansonnette irgend ein Lied — wie man es in Paris hört und in Christiania, in Neapel und in Chicago. Und man nimmt verdrossen eine Zeitung und liest von der Kupferhausse in New York.

Da dringt von der Bühne ein Stöhnen. Ein Mann in Kaftan und mit Löckchen steht da oben und gurgelt Laute hervor, die Klagen sind, Klagen sein müssen. Es ist dieselbe Sprache, die man draußen auf der Straße überall hört, ein Idiom von hartem Singsang, das anfangs durchtränkt zu sein scheint von Ironie und zwinkernder Lustigkeit, dann aber jählings melancholische Tiefen endloser Sehnsucht entschleiert. Hört man genauer, so sind deutsche Worte dazwischen, die man herausgreift, und an die man sich klammert. Und dann weiß man auf einmal,

was der Mann dort besingt: den Tallis, der den Juden von der Geburt bis ins Grab begleitet, seinen Gebetmantel, der zugleich sein Sterbekleid ist. Und immerfort wiederholt er monomanisch, daß dem Juden alles genommen werden kann, nur nicht der Tallis. Er legt sich den Tallis um und betet. Betet, betet, wie nur der Jude betet, kreidebleich, immer neue Worte findend, aus Todesangst und letzter Zerknirschung über sein Leben und seine Geschäfte. Und dann überwältigt ihn alles. Mit hoffnungslosen Augen wickelt er sich in seinen Tallis, um zu sterben. Er weiß ja, es ist alles vergebens. Er hat immer gebetet zu seinem Gott, und da ist gar kein Gott, da ist das Nichts, in das man versinkt.

Aber während noch das Entsetzen in lautlosem Kreischen über den Zuhörern lagert, gewinnt der Mann schon seine Zähigkeit wieder. Er besinnt sich, daß er ja, Gott sei Dank, noch lebt, und er schleudert jetzt wilde Anklagen in den Saal: gegen die Feinde der Juden, gegen die Feinde des alten Gottes, gegen alle Verleumder und Bedrücker überhaupt. Er überstürzt sich in seiner Raserei, und wenn er nicht weiter kann, greift er verzweifelt nach dem immer bereiten Refrain und bohrt ihn in die Seele der Hörer: alles kann dem Juden genommen werden, nur nicht der Tallis! Die Melodie klingt wie hergeweht aus uralten Synagogen, auf deren kalkigen Wänden Schimmel sprießt, und in denen die Versöhnungsnacht hindurch dürre Hände ein Blatt nach dem andern der gelben Betbücher wenden. Sie hebt sich wie ausgedünstet von Ghettogassen, in deren schmierigen Pfützen sich blaue Himmelsstücke spiegeln. Und sie schwillt schließlich an zum Makkabäermarsch, in dem das Bäumen eines ganzen Volkes beschlossen liegt.

Der Beifall erdröhnt. Die Leute, die fast alle so aussehen wie der Sänger, klatschen sich selbst zu, verneigen sich vor ihren Schmerzen und Träumen. Sie liebkosen sich selbst, weil sie so verfolgt und gepeinigt werden, sie haben jetzt alle Gesichter wie kleine Kinder, die pausbäckig und hilflos ihr eigenes Weinen bejubeln. Aber im Nu zeigt ihnen der Sänger ihr Glück: das Glück des Sabbatabends, wenn die Kerzen brennen und auf dem weißgedeckten Tisch der angebräunte Barchis in rundlicher Fülle prangt. Der Fisch wird hereingetragen und alles atmet seinen salzig-süßen Dampf. Und man ißt und trinkt und wohnt im Lande der Väter.

Die Hörer schnalzen mit der Zunge, schmecken das Essen. Mitten aus der Masse ihrer Rechnungen heraus schlägt eine naive Sinnlichkeit, die das Nächste und Harmloseste zu sich heranzieht. Alle sind sie jetzt so bescheiden und suchen nur einen kleinen Winkel, um Frieden zu haben und Fisch zu essen.

Nun betritt die Erotik die Bühne. Ein dicker Mann und eine viel dickere Frau haschen und necken sich, wobei die Frau meist Kallechen genannt wird. Das Uebliche. Eine Sache, die zwei Personen angeht, für alle vergröbert. Der Kapellmeister, der mit seinem durchgezogenen

Scheitel einem würdigen Feldwebel gleicht, hämmert sehr vergnügt auf seine Tasten.

Der Schluß verspricht nichts Besseres. Eine Posse ist angekündigt: Der lebendige Tote. Man denkt an budapester Gesellschaften, deren Witz sich in Namen wie Isidor Treppengeländer und Salomon Schnupftabak entfesselt. Man denkt an einen Abend in Budapest: an die rotüberleuchtete Stadt schmiegt sich die Margareteninsel in grüner Süßigkeit, und breit dahin fließt die Donau in Märchenländer, wo Gold und Smaragde wachsen. Und dann heben zugleich drei Umstehende die Finger und zeigen mit Bürgerstolz nach der Gegend, wo die sehenswürdigen Gassen liegen.

Die Handlung des Stückes ist so albern, wie man das erwartet hat. Ein für tot Gesagter kommt in seine Heimatstadt, wo alles erschreckt vor ihm flüchtet. Aus der Oede aber steigen unvermittelt seltsam schwere Gesänge auf von wilder Macht. Fünf alte Männer schlagen mit den Füßen den Boden, reißen sich dann im Wirbel herum und fallen ohnmächtig in sich zusammen. Sie singen dazu mit Stimmen, die wie aus Höhlen dringen, aus riesigen Höhlen, die ins Herz der Erde führen, und deren Tropfsteingebilde verzauberte Menschen sind. Lautlos verschwinden die Männer, und ein junger Kerl tritt auf. Der wiegt sich in den Hüften, immer aufs neue, stundenlang — glaubt man. Alles Blut fließt von ihm ab, fließt, fließt in Blutseen, die in steiniger galiläischer Wüste dunkeln. Und er wiegt sich, wiegt sich und atmet in Wollust seine Erschöpftheit. Dazu die Töne: O la la Israel, o la la Israel — weiter ist nichts zu hören. O la la Israel, o la la Israel — endlose Züge von Schatten kriechen in ewiger Dämmerung über den Planeten, bis sie aufschreien, gegeneinandertaumeln, eine zuckende Masse sind, die Flüche und Gebete zum Himmel wirft. Dann aber tanzen sie ihren heulenden Tanz. Fassungslos formieren sie sich zu Bataillonen und tanzen heran — angreiferisch, Beute ihrer äußersten Qualen, in Wut und Rachsucht alles unter sich zertrampelnd. Tobende schwarze Fragmente gegen die fahle Luft. Schließlich das Nichts. Das Chaos, bevor die Welt wurde, Himmel und Erde und Wasser alles eins — alles Nebel, zerfließend, grau und feucht. Das Ende.

Oben senkt sich der Vorhang über einer freudestrahlenden Gruppe. Der Tote war gar nicht tot, im Gegenteil, er hat gute Geschäfte gemacht und sitzt nun sehr vergnügt im Kreise der Seinigen. Wieder einmal ist alles nicht wahr gewesen. Beim Hinausgehen sieht man den Direktor und seine Familie im Vorraum. Sie haben fleißig gearbeitet und löffeln nun Suppe.

Die kalten Straßen überschüttet mit Dirnen. Sie verrammeln einem den Weg, umringen einen. Zuggestampfe, Bierdunst und Berolina — der Alexanderplatz.

Rundschau

Wiener Premieren

Die Neue Wiener Bühne brachte zur Uraufführung: ‚Der Moloch‘, ein Drama in drei Akten von Leo Birinski. Spielt auf vulkanischem Boden, im revolutionären Rußland. Rauch und Flammen, Schreie und Gebet, Herzensnot in vielerlei Schattierungen. Der Himmel brandrot, die Menschen hadern miteinander, mit sich selbst und mit Gott, die Lava der Beredsamkeit strömt. In der ersten Hälfte des Schauspiels gehts um die äußern, in der zweiten um die innern Widerstände des revolutionären Gedankens. Ein leidenschaftlicher, in Schmerzen geborener Skeptizismus rüttelt an den Satzungen der Menschheitsidee und erhält auf sein verzweifeltes Warum nur ein ebenso verzweifeltes Darum zur Antwort. Um diese innere Empörung des Menschen gegen die Menschheit, um diesen Widerwillen des Individuums, sich vom gespenstisch-erhabenen Gattungsbegriff avec phrase verschlucken zu lassen, mag es sich Herrn Birinski wohl vor allem gehandelt haben. Sein ‚Moloch‘ ist ein respektabler dramatischer Organismus, mit Nerv und Muskeln wohl ausgerüstet. Besonders mit Muskeln. Wie weit die Revolution (und die Dichter der Revolution) für den Dichter gedichtet haben, bleibe unerörtert. Auch dies, wie tief die Gedankengänge des Werkes unter die Oberfläche führen. Jedenfalls hat Herr Birinski ein Schauspiel zuwege gebracht, das genügend spezifisch theatermäßige Energie zeigt, um den Schluß auf Bühnenkarriere des Autors zuzulassen; und genügend philosophische und poetische Allüren, um die Dichterentdecker auf Herrn Birinskis Spur zu hetzen. (In dieser Zeit, wo täglich mehr die Bessern schwinden!) Der Autor selbst gibt der Zensur die Schuld, wenn seine Komödie manchem als ein flaches, wenig originelles Werk erscheint. Die wiener Behörde habe vom dritten Akt mehr als die Hälfte gestrichen, und bei dieser Operation seien die besten gedanklichen und dichterischen Qualitäten draufgegangen. Herr Steinert hat sich mit der Inszenierung des ‚Moloch‘ neuerdings ausgezeichnet. Erstaunlich, wie bewegt, lebendig, unstarr, zwanglos die Massenszenen gerieten, wie differenziert in Ton und Haltung die einzelnen Figuren herauskamen, wie wuchtig und doch klar die Polyphonie des Stückes zum Tönen kam. Alle Mitwirkenden sind zu loben. Obzwar ich mir für die große anklägerische Rede des Sascha einen andern Ton passender denke als den von Herrn Weigert gewählten, schwungvoll-deklamatorischen. Einen klangloseren, schmerzlichern, mehr aus wundem Herzen denn aus geschwelltem Busen dringenden Ton. Herrn Heyses Revolutionär war ausgezeichnet durch Entschlossenheit und Willensstärke. Nur der Sturm des Temperaments, dieses schäumende Treppauf Treppab, dieser Revolverschwung und Wut-

gesang, war ein bißchen überwild. So spielten wir seinerzeit Indianer.

Im Deutschen Volkstheater sah man: ‚Der große Tote', ein lustiges Trauerspiel in drei Akten von vier Autoren, den Nordländern Magnussen und Sarauw und den Deutschen Josephson und Halbert, welch beide auf dem hiesigen Platz derzeit das größte, ziemlich konkurrenzlose Importgeschäft für dänische Literatur in Betrieb haben. Der große Tote ist ein schwacher, gutmütiger Schriftsteller, der bei Lebzeiten geringgeschätzt und mißhandelt, nach seinem Tode aber stürmisch geliebt, ja verehrt, und in jeder Hinsicht: wissenschaftlich, patriotisch, vor allem aber materiell ausgebeutet wird. Nun ist der Mann aber gar nicht tot, sondern taucht im ungeeignetsten Augenblick, gerade als das seinem Andenken gewidmete Museum eröffnet werden soll, wieder auf. (Wie er abgetaucht ist, und warum er für tot gehalten wurde, das ist für diese knappe Inhaltsangabe ohne Wichtigkeit.) Man mag sich denken, welche Verwirrungen der Lebendig-Tote nun anrichtet! Alle eigennützigen Unternehmungen, die auf Basis seines Totseins gegründet wurden, stört er, und es wird ihm deshalb von jedermann, zärtlich und drohend, zugeredet, tot zu bleiben. Nach längerm humoristischen Widerstand entschließt er sich hierzu, einesteils, weil die menschliche Gemeinheit ihn empört, anderseits, weil ihm der Besitz seines Museums und die Herausgabe seiner nachgelassenen Schriften anständigen und reichlichen Erwerb sichern. Aus letzter Zeit sind mir ein kurzes Stück von Wassermann in Erinnerung, das die Wandlung eines kleinen Lebenden zum großen Toten ironisch betrachtet, und ein Einakter von Felix Salten (‚Auferstehung'), in dem die plötzliche Lebendigkeit eines schon so gut wie Toten reichen Anlaß zu spaßigen Konflikten gibt. An ein Plagiat der dänischen Firma und ihrer hiesigen Filiale glaube ich trotzdem nicht. Der Einfall ist nicht so apart, als daß er nur aus der Literatur gestohlen und nicht auf der Straße gefunden werden könnte. Wenn der gute Bibliomane Jelinek noch lebte, hätte er gewiß in seinem nach Stoffen geordneten Zettelkasten eine lange Reihe von Erzählungen und Schauspielen aller Literaturen verzeichnet, denen das Thema von der plötzlichen grotesken Auferstehung zugrunde liegt. ‚Der große Tote' ist ein ganz heiteres Stück, nicht gerade fein und wählerisch in seinen humoristischen Mitteln, nicht gerade mit stark ausgeprägtem Abscheu vor platten und rohen Dingen, nicht gerade immer witzig in den Sprüngen seiner burlesken Logik, und leider gar nicht vom Ehrgeiz geplagt, dem Thema irgend eine bessere, neuere, tiefere Variante abzugewinnen. ‚Ein lustiges Trauerspiel', so darf sich manche Komödie von Wedekind oder Shaw nennen, deren Komik nicht unter greller Possensonne gedeiht, sondern im Schatten seriöser Dinge steht, wodurch eben ihr Eigenlicht eine recht seltsam stechende Helligkeit bekommt: eine durch Ernsthaftigkeit scharf reliefierte Komik. Notwendigkeit hierzu ist, daß der Ernst der Sache unangetastet bleibt: als intakter Hintergrund, als unbelichteter dunkler Fond des Spiels. Bei Magnussen und Sarauw ist das nicht der Fall. Hier erscheint der

Ernst selber ins Komische verzerrt. Und daß dies so roh, unwahrscheinlich und heftig ausfiel, ist verständlich, wenn man bedenkt, daß vier erwachsene Männer zur lustigen Verrenkung eines einzigen Trauerspiels Hand anlegten! Herr Homma fing die Sache als der kluge Charakteristiker an, als den wir ihn alle schätzen. Dann schwenkte er durchaus ins Schwankmäßige ab, woran er vielleicht recht tat. Ich glaube nicht, daß die Figur höhere schauspielerische Ambitionen als die komischer Wirkungen vertrüge. Alle übrigen Menschen im Stück sind armselige Posse. Erfreulich, wie gut die Schauspieler des Deutschen Volkstheaters diese Armseligkeit verkleideten, wie still-humorvoll Herr Kramer repräsentative Beschränktheit mimte, und von welcher Delikatesse Fräulein Marberg als höchst niederträchtige Frau und Witwe war. Mit einem ganz leicht mitklingenden spöttischen Unterton reinigte sie gewissermaßen die Schäbigkeit der Figur, und wenn sie sich, mit ihrer kühlen Witwenmiene, so perfid - hingebungsvoll an den Mann heranschlängelte, war es eine spitzige, kleine Parodie auf Weibes Wonne und Wert.

Alfred Polgar

Marionettentheater

Es ist das Theater der Maler und Plastiker. Die unliterarischen Bedingungen dieser Bühne kommen ihrer stilisierenden Phantasie von selbst entgegen. Die Aufgabe ist hier nicht: Symbolisierung einer fertigen Welt, sondern: Schaffung einer noch gar nicht vorhandenen. Der Künstler wird sich also dort am freiesten entfalten können, wo die Puppenwelt überhaupt erst durch ihn zu leben beginnt: bei den Kasperliaden des Grafen Pocci.

Das Gastspiel des Marionettentheaters münchner Künstler bei Keller und Reiner hatte denn auch mit der Wiedergabe des ‚Kasperl als Porträtmaler' den größten Erfolg. Nicht weil es das beste der gebotenen Stücke war, sondern weil es seine Wirkung allein aus den Bedingungen des Kasperletheaters zieht. Der behäbige, harmlose Blödsinn lebt erst auf in dem grotesken Gliederspiel der Marionetten. Und gerade hier waren sie von erstaunlicher mimischer Beweglichkeit. Ja, mimischer; denn obwohl das Gesicht starr blieb, schien es doch wechselnden Ausdrucks fähig zu sein, weil es bei der unglaublichen Gelenkigkeit der Glieder, die jede Verlegenheit ergötzlich vorzappelten, scheinbar an der Charakteristik teilnahm. Auch war es geschickt auf einen allgemeinen Ausdruck, der keiner der späterhin gezeigten Empfindungen widersprach, typisiert. Der geplagte Zeitgenosse kam bei dem rührend gegen die Schwerfälligkeit seiner Zunge ankämpfenden Polizei-Individuum geradewegs auf einen verwegenen Gedanken! Hier ruht alles auf körperlicher Komik; körperliche Fehler sind es oft, die unsre Possenfabrikanten dem Spott preisgeben. Sollte man da nicht auch Herrn Blumenthal, Herrn Kadelburg und Genossen aufs Marionettentheater verbannen? Welche befreienden Aussichten! Mit Kotzebue und Benedix sollte man es auf jeden Fall versuchen. Zum mindesten ihren Darstellungsstil vom Puppentheater aus reformieren. Maria Mayer ist es neulich mit köstlichem Humor im ‚Wirrwar' gelungen.

Auch an die Neubelebung reizender alter Singspiele wie Glucks ‚Maienkönigin' oder Mozarts ‚Bastien und Bastienne' könnte vom Marionettentheater aus gedacht werden. Pergoleses ‚Serva padrona' auf dieser Bühne stellte einen entzückenden Versuch dar. Famos war es, wie die Figur der Zerbine die gezierten Bewegungen einer Koloraturprimadonna von heute und dazumal bescheiden karikierte. Fast rührend, wie der alte Pandolfo sich mit zitternden Händchen die Tränen vom Auge wischte. Ein Märchen könnte man über den Diener Scapin erzählen: „Es war einmal ein Diener, der war so häßlich und dumm, daß . . . ."

Seltsam ging es mir mit Schnitzlers ‚Tapferem Cassian'. Die wertvollste und verfehlteste Gabe des Abends. Verfehlt, weil für dieses Spiel kein einheitlicher Stil gefunden wurde. Und doch hätte gerade diese träumerische Groteske, in der eine leise Schwermut über Menschlein mit Miniaturgefühlchen zittert, etwas von dem tiefern Sinn alles Puppenspiels enthüllen können. Es hätte durch Vereinfachung des Sprechtons eine Uebereinstimmung mit den primitiven Geberden der Marionetten erzielt werden müssen: Menschlein, so Schweres bewegt uns, und es geht auf den Tod, aber wir wissen es kaum, und willenlos wie die Puppen taumeln wir dem Unbekannten entgegen. Oder es wäre durch differenziertes Sprechen ein rührend-komischer Gegensatz zu der steifen Eckigkeit der Figuren zu schaffen: Menschlein, wir wissen es wohl, was wir leiden, hört, wie es uns das Herz weich macht, aber hilflos sinken unsere Glieder, wir werden geschoben von unsichtbarer Hand. Hier versuchte man beides: leise Parodie und nuancierte Innigkeit. Ich glaube, man kann sich nur für eins entscheiden.

Welche Gebiete sich das Puppentheater noch erobern soll? Das phantastische Märchen. Die Zauberwelt, vor der die Ohnmacht der raffiniertesten Theatermaschinerie beginnt. Glaube und Phantasie sind von Anbeginn geweckt und willig. Also herbei mit Gozzi! Doch das liest man am besten bei E. T. A. Hoffmann in den ‚Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors'. Herbert Jhering

Vertauschte Seelen

Im cölner Schauspielhaus gab es: ‚Vertauschte Seelen oder die Komödie der Auferstehungen'. Es war ein Dichter, dem es gefiel, für eine Stunde die bronzene Last der starren tragischen Maske beiseite zu legen und mit der Losgelöstheit eines nackten Menschen sein köstlichstes Lachen zu schmettern. Er erwog, daß es ehemals den Göttern unratsam erschien, in divinaler Gestalt von ihren Gipfeln zu steigen, als er sich mit dem verblichenen Namen des im siebzehnten Jahrhundert abgegangenen Spaniers Tirso de Molina bekleidete und in seine Gebärde schlüpfte. So gelang Wilhelm von Scholz eine gefällige Burleske und eine für ihn gefahrlose Aufführung. Man bestaunte das Werk eines vermeintlichen Spaniers, und aus der entfesselten Lache dunkelte eine würdige Bewunderung für den alten Meister; als dann am Ende ein unter uns Lebender hervortrat, den vielen Dank entgegenzunehmen und seinen heitern Betrug lächelnd einzugestehen, blieb dem

lieben Publikum nichts übrig, als sich zu fügen.

Ein einziger Akt, zu einem festen Ringe gefügt, der von Hebbels Rubin- und Diamantglanz mitbekommen hat. Ein Spiel in den bunten Behängen des Orients. Eines Pilgergreises zauberstarker Spruch, der dem Eingeweihten die Kraft gibt, das Gehäuse seiner Seele zu wechseln und in fremdem Leichnam Unterschlupf zu finden, um, ihn erweckend, darin fortzuleben und wieder zurückzukehren nach Belieben, kommt zu einem Könige. So wird seiner Seele, der der eigene Leib zuwider und verachtungsvoll geworden ist, zu einer Wanderung durch verschiedene Leichen, in Wechselzügen hin und her, verholfen. So genießt er im Leibe des Bettlers die Liebe der verschmähten, rachesinnenden Königsgattin, der seine Seele sich aus fremder ekler Schale unerkannt offenbart, und die er seiner Liebe zurückgewinnt; so soll er als Sklave zum Eunuchen gemacht und als Bettler gehangen werden. Die eine Hülle fällt, und in irgend einer weggeworfenen ersteht die Seele wieder, zuerst im Vollgefühl des Nicht-mehr-König-seins, dann auf Geheiß des Schicksals durch Leib und Leib gehetzt, bis sie zuletzt den königlichen sich wiederfindet, den eines diebischen Schurken Seele innehatte.

Wenn die grotesken Parallelgestalten für einen Augenblick zurücktreten, ist zwar nicht zu verhindern, daß das Gebiet der Burleske verlassen wird. Aber bald genug wird wieder zurückgelenkt in die alte Bahn. Der Tod trägt keine Melancholie oder Verdüsterung herein: er wird leicht und heiter, weil er herabsinkt zu einem Spiel des Willens. Curt Moreck

Blanco Posnets Erweckung

Die Stage Society hatte einen großen Tag, als sie die irische Truppe vom dubliner Abbey Theatre nach London kommen ließ, um hier Shaws vom Zensor als gotteslästerlich verbotenen ‚Blanco Posnet' zu spielen. Ein buntgefärbtes Bild westamerikanischen Lebens unter Goldgräbern und Roßdieben scheint sich vor unsern Augen abzurollen, und die ganze Zeit hindurch wohnen wir der Geburt des innern Menschen bei. Schmerzen und Zuckungen gibt es, aber endlich ist es so weit. Der Gotteslästerer begreift, in seiner beschränkten Art, den Plan des Kosmos, begreift die Gottheit, begreift menschliches Leben und Zusammenleben, und indem er begreift, beginnt er innerlich zu leben, fühlt er sich zum ersten Mal nicht mehr rotten (tot können wir es nennen; es heißt eigentlich verfault), steht er jenseits von Gut und Böse, ahnt er ein großes Spiel, in dem er seine Rolle zu spielen hat wie jedes Lebewesen. Und ähnlich wie ihm geht es den andern; ein Neues, Undefinierbares ist in ihr Leben getreten, und schon keimt es und grünt. Keinen herrlichen Baum wird es geben, wohl aber ein wachsendes Kraut oder Gesträuch, ein lebend Gewächs, wo bisher dürre Sandwüste geherrscht.

Frank Freund

Aus Menschenliebe

Der Leiter des Arndtmuseums zu Godesberg am Rhein versendet folgenden Aufruf:

Sehr geehrter Herr!

In diesem Jahr begeht das deutsche Volk den fünfzigsten

Todestag unsers begeisterten Freiheitskämpfers Ernst Moritz Arndt.

Der Zentralsitz der Feier, wozu die Vorbereitungen schon jetzt getroffen werden, ist natürlich, mit Rücksicht auf das hier bestehende und einzige Arndtmuseum, die Arndtruhe, der einstige Lieblingsaufenthalt des Dichters und Patrioten!

Zur recht würdigen Begehung dieser Feier sollen unter anderm alle bedeutenden Dichter und auch Sie, sehr geehrter Herr, hiermit eingeladen werden, einen Beitrag in irgendeiner auf Arndt bezüglichen Form zu senden, welcher, in einem Werkchen zusammengefaßt, dem Arndtmuseum als Vermächtnis und den Festteilnehmern als Festgruß überreicht werden soll. Notabene wird das Buch auch durch den Buchhandel später zu haben sein.

Bei der vornehmen Veranstaltung und in der Form, wie diese gebracht werden soll, werden auch Sie gewiß Ihrem in Gott ruhenden großen Kollegen eine oben angeregte und verdiente Ehrung nicht versagen.

Ich bitte um baldige Erfüllung vorstehender ergebener Bitte, um gefällige Bestätigung meines Briefes und um ihre gewiß angenehme Mitteilung, ob Sie die hehre Feier mit Ihrer Gegenwart voraussichtlich beehren werden.

Akademische Bühne

Der Amerikafahrer' wird nicht wiederholt, verhießen die Vornotizen. Wie sollte er auch? Man hatte bereits am ersten Abend nicht übel Lust, ihn zu lynchen. Viel mehr brauchte über dieses Ereignis nicht gesagt zu werden, wenn es wirklich der erste Abend gewesen wäre. Ich würde etwa hinzufügen, daß ich in zwanzig Jahren kein blöderes, geschmackloseres, lahmeres, unappetitlicheres und langweiligeres Machwerk gesehen habe als diese Fastnachtskomödie, und daß es darüber gar keine Meinungsverschiedenheit, weder unter uns noch zwischen uns und einem Friseurgehilfen oder einem agrarischen Abgeordneten, geben kann. Es war aber nicht der erste, sondern der zweite Abend, und da steht man allerdings vor zwei Rätseln. Wie durfte Herr Halbe, dem dieses Stück vor anderthalb Jahrzehnten, nach dem Erfolg der ‚Jugend', vielleicht aus den Händen gerissen wurde, es heute abermals aus den Händen lassen, wo er so viel älter ist und längst dahinter gekommen sein müßte, daß der Skandal der Premiere die selbstverständliche Antwort auf die Zumutungen einer ziemlich beispiellosen Phantasie- und Geistesschwäche war! Wie mag es um das Gehirn eines Schriftstellers bestellt sein, der in langen Jahren der Produktion zu dieser einfachen Einsicht nicht vorgeschritten ist und sich trotzdem herausnimmt, von Zeit zu Zeit über Wert und Unwert der Kritik zu orakeln? Das andre Rätsel aber ist mir eine akademische Jugend, die alle frischen Keime der Gegenwart übersieht, um uns die abgefaulten Zweige der Vergangenheit um die Ohren zu schlagen. Vor kurzem hörte man mit Freuden, daß der Verein sich aufgelöst habe. Es waren leere Versprechungen. Jetzt müßte der Rektor Erich Schmidt, dem ja das Heil unsrer Kunst am Herzen liegen soll, dieser Akademischen Bühne wegen fortgesetzter Versündigung wider die Kunst Namen und Rechte aberkennen. S. J.

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

P. K. Ein Grund zur sofortigen Entlassung liegt meines Erachtens nicht vor, wenn der Vorfall sich in der von Ihnen geschilderten Weise abgespielt hat. Nach Ihrem Vertrage sind Sie lediglich als Schauspieler engagiert, sind also nicht verpflichtet, Gesangspartien zu übernehmen, auch wenn die Gesangspartien nach der Meinung der Direktion unwesentliche sind. In der Statisterie brauchen Sie nicht mitzuwirken.

Annahmen

Selma Erdmann-Jeßnitzer: Was Liebe kann, Dreiaktiges Schauspiel. Hannover, Hoftheater.

Uraufführungen

von deutschen Dramen

17. 1. E. R. Dombrowski: Narrenliebe, Dramatisches Gedicht. Graz, Stadttheater.

21. 1. Leo Birinski: Der Moloch, Dreiaktiges Drama. Wien, Neue Wiener Bühne.

Philomene Hartl-Mitius: Fasching, Dreiaktige Lokalposse. München, Volkstheater.

22. 1. Wilhelm von Scholz: Vertauschte Seelen oder Die Komödie der Auferstehungen, Burleske. Cöln, Schauspielhaus.

24. 1. Ludwig Biro: Der häusliche Herd, Drei Einakter. Wien, Lustspieltheater.

Robert Michel: Mejrima, Drama. Prag, Deutsches Theater.

25. 1. Hermann Martin Stein und Ernst Söhngen: Kasernenluft, Vieraktiges Militärdrama. Barmen, Stadttheater.

28. 1. F. Holm (Gräfin Leiningen und Walter Schmidt-Häßler): Philosoph von Sanssouci, Vieraktiges Zeitbild. Berlin, Neues Theater.

in fremden Sprachen

Fürst Nicola von Montenegro: Fürst Arvanit, Drama. Cetinje.

André Picard: Der Schutzengel, Komödie. Paris, Théâtre Antoine.

Rossana: Casi di pena, Soziales Drama. Mailand.

Netta Syrett: Macht geht vor Recht, Drama. London, Haymarket.

Zeitschriftenschau

Friedrich Alafberg: Richard Strauß, der Neuromantiker. Beilage zur Vossischen Zeitung 3.

Theodor Ebner: Clara Zieglers Anfänge. Bühne und Welt XII, 8.

Arthur Eloesser: Aus Ibsens Werkstatt. Nord und Süd XXXIV, 7.

Julius Elias: Spielzeitwende. Nord und Süd XXXIV, 8.

Paul Landau: Wie die Schröder-Devrient Rollen studierte. Der neue Weg XXXIX, 3.

Hans Loewenfeld: Carmen auf der Bühne. Deutsche Theaterzeitschrift III, 3, 4.

Paul Marsop: Ueber Theaterausstellungen. Deutsche Bühne II, 1.

Oscar Maurus Fontana: Ueber Herbert Eulenberg. Der neue Weg XXXIX, 3.

Max Messer: Wedekind. Merker 7.

Edgar Pierson: Dresdner Opernsterne. Bühne und Welt XII, 8.

Ernst von Possart: Clara Ziegler. Deutsche Bühne II, 1.

August Sauer: Grillparzer und Wien. Oesterreichische Rundschau XXII, 2.

Max Steinitzer: Operntextstudien. Merker 7.

Heinz Stolz: Niederrheinische Komödianten zur Franzosenzeit. Masken V, 18.

Alexander von Weilen: Der dresdener ‚Hamlet'. Bühne und Welt XII, 8.

Carl Werner: Alte Opern in neuer Bearbeitung. Bühne und Welt XII, 8.

Eugen Zabel: Das berliner Schauspielhaus. Grenzboten LXIX, 3.

Nachrichten

Die Stelle des artistischen Leiters des meraner Stadttheaters wurde von 143 Bewerbern dem Direktor des marienbader Theaters, Julius Laska, zuerkannt.

Die Neue Freie Volksbühne hat wegen Ueberfüllung aller vierzig Abteilungen zum ersten September das Gastspieltheater in der Köpenicker Straße gepachtet, das fortan ‚Neues Volkstheater' heißen wird. Ein völlig neu zusammengestelltes Ensemble soll in dem von Grund aus renovierten Hause vorwiegend moderne Stücke spielen. Die artistische Leitung wurde Herrn Adolf Edgar Licho übertragen. Die Vorstellungen finden bei zehnmonatiger Spielzeit allabendlich und an allen Sonn- und Feiertagsnachmittagen statt, und zwar ausschließlich für die Mitglieder der Neuen Freien Volksbühne, ohne Kassenverkauf. Die Nachmittagsvorstellungen des Vereins in andern Theatern werden dadurch nicht berührt. Das ‚Neue Volkstheater', das mit den ‚Stützen der Gesellschaft' eröffnet werden soll, ist lediglich ein Uebergang und eine Vorstufe zu dem spätestens im September 1912 zu eröffnenden Volkskunsthause.

Clara Ziegler hat der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger ihr an der Königinstraße 25 in München belegenes Grundstück (Haus, Einrichtung und Garten im Gesamtwerte von mehr als 400 000 Mark), sowie außerdem ein Kapital von 150 000 Mark letztwillig vererbt mit der Bestimmung, das Haus als ‚Theatermuseum' unter dem Namen ‚Clara-Ziegler-Stiftung' zu erhalten. Die Verwaltung der Stiftung soll einem aus sechs Personen bestehenden Kuratorium übertragen werden, das aus den jeweiligen Generalintendanten der Hofbühnen zu Berlin und München, dem Präsidenten der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger und aus weitern drei von dem Präsidenten zu ernennenden Persönlichkeiten besteht, von denen zwei ihren Wohnsitz in München haben müssen.

Die Presse

F. Holm (Gräfin Leiningen und Walter Schmidt-Häßler): Der Philosoph von Sanssouci, Zeitbild in vier Akten. Neues Theater.

Berliner Tageblatt

Ein Festspiel für patriotische Vereine. Die Verfasserin kann nichts dafür, daß sich ihr wohlgemeintes Werk auf eine hauptstädtische Bühne verirrte.

Lokalanzeiger

Was sich in dem Vierakter zuträgt, ist getreulich aus geschichtlich beglaubigten Tatsachen und allerlei anekdotischen Ueberlieferungen gemischt, und man darf der Verfasserin zugestehen, daß sie ein Porträt Friedrichs des Großen gibt, das seine wesentlichen Charakterzüge trägt und ebenso ähnlich wie liebenswürdig erscheint.

Morgenpost

Beide Autoren waren fast zusammen so stark wie die selige Luise Mühlbach.

Börsencourier

Der Geist der seligen Luise Mühlbach geht um am Schiffbauerdamm, und die Geschichte vom Aufbau grosser Reiche zersplittert im Geschichtchen zur Erbauung eines kleinen, neugierigen Theaterpublikums.

Vossische Zeitung

Die dramatische Fabel läuft neben der Geschichte her, ohne sich mit ihr organisch zu verbinden. Die unorganische Anlage des Stückes macht sich störend bemerkbar; auch einige Kniffe aus dem Bereich der niedern Theatralik wirken nicht gerade angenehm.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW. 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 6
10. Februar 1910

Eine neue Agenturverordnung / von Richard Treitel

Das Königlich Bayrische Staatsministerium hat vor kurzer Zeit eine Verordnung erlassen, die die Stellenvermittler für Bühnenangehörige (die Theater- und Varietee-Agenten) betrifft. Diese Verordnung ist in verschiedenen Beziehungen augenblicklich sehr interessant. Es ist bereits einmal erwähnt worden, daß die maßgebenden Stellen an ein baldiges Zustandekommen des Reichstheatergesetzes nicht glauben. Man gedenkt die Theaterverhältnisse in der Weise zu regeln, daß man die Theaterdirektoren dem § 38 der Reichsgewerbeordnung unterstellt. Diesem Paragraphen sind auch die Theateragenten unterstellt. Die Landeszentralbehörden haben nach § 38 der Gewerbeordnung das Recht, über den Umfang der Befugnis und Verpflichtungen, sowie über den Geschäftsbetrieb der Stellenvermittler Vorschriften zu erlassen. Das preußische Ministerium hat die Verordnung vom 31. Januar 1902 erlassen, die recht Nützliches enthält, aber nicht ganz in Einklang mit der neuzeitlichen Entwicklung steht. Die bayrische Verordnung vom 8. Oktober 1909 ist ein Produkt allerneuester Zeit. Sie berücksichtigt vieles, was zuletzt diskutiert wordenist.

Die Verordnung steht auf einem sehr künstlerfreundlichen Standpunkt. Die einzigen Bedenken, die man dagegen äußern kann, ergeben sich daraus, ob und inwieweit es nach dieser Verordnung den Theateragenten überhaupt möglich sein wird, ihren Geschäftsbetrieb aufrecht zu erhalten.

Wer diese Frage für eine hält, die für den gesamten Theaterbetrieb von großer Bedeutung ist, wird vorsichtig abwarten müssen, um zu sehen, wie die Verordnung wirken wird. Er wird sie trotz ihrer Schauspielerfreundlichkeit nicht mit allzu heißem Enthusiasmus begrüßen, weil ein Teil des Theaterbetriebes absolut und noch mehr als früher unter Polizeiaufsicht gestellt ist.

Die Verordnung ist jedenfalls von großer Bedeutung, obwohl sie vorläufig nur für Bayern besteht; sie wird für ein etwa zustandekommendes Theatergesetz so wichtig sein, daß einzelnes aus dieser Verordnung hier mitgeteilt werden soll.

Ich gehe auf die rein geschäftlich-technischen Anordnungen nicht ein. Diese Vorschriften behandeln die §§ 1 bis 7. Der § 8 bringt eine erhebliche Neuerung.

Er bestimmt, daß wahrheitswidrige Angaben über die Zahl der offenen Stellen und der Stellung suchenden Personen verboten werden. Der Agent soll also verpflichtet sein, einem Schauspieler oder Artisten, der Stellung sucht, mitzuteilen, welche Vakanzen ihm bekannt sind, oder welche Schauspieler oder Artisten sich bei ihm gemeldet haben, um ein Engagement vermittelt zu erhalten.

Man will anscheinend mit diesem Paragraphen dem Uebelstand vorbeugen, daß die Agenten mit den Schauspielern und Artisten spekulieren, wie dies ja von Zeit zu Zeit vorgekommen sein soll. Man will sie wohl auch verhindern, in der Weise mit Existenzen zu spekulieren, daß fest engagierte Schauspieler durch irgend welche Machinationen der Agenten aus diesen Stellungen herausgenommen werden, um in andre Stellungen verpflanzt zu werden, was auch von Zeit zu Zeit vorkommen soll.

In Anlehnung und zur weitern Ausführung des § 8 Absatz II bestimmt § 9: daß die zu vermittelnden Stellen den Bewerbern unter Angabe der Art der Beschäftigung, des Namens, Standes und Wohnortes des Unternehmers, der Bezüge, der jährlichen Spielzeit, der Dauer des Vertragsverhältnisses, der Zeit des Stellenantritts, der besondern Ansprüche und Vertragsbestimmungen genau zu bezeichnen sind. Der Paragraph ist zweifellos sehr hübsch gedacht. Ob er sich aber wird ausführen lassen, erscheint mir zweifelhaft.

Eine sehr wesentliche Bestimmung enthält § 10. Auf die Durchführung dieses Paragraphen kann man fester vertrauen.

§ 10 besagt in Absatz I:

Die Stellenvermittler dürfen nur Aufträge von solchen Unternehmern ausführen, die nachweislich im Besitze der erforderlichen Konzessionen sind.

Sie dürfen ferner nur die Aufträge solcher Stellenbewerber entgegennehmen, die ihnen glaubhaft nachweisen, daß sie für die Zeit, für die sie Beschäftigung suchen, nicht anderswo verpflichtet sind. Eine Beeinflussung von Angestellten, die in ungekündigter Stellung sind, zum Zwecke der Lösung des Vertragsverhältnisses, sowie jede Einwirkung auf Unternehmer zur Entlassung von Angestellten ist untersagt.

Den letzten Satz wird der geschickte Agent, wenn es für seine Zwecke förderlich ist, zu umgehen wissen. Dagegen ist der erste Satz

besonders wichtig, weil durch ihn verhindert werden kann, daß Schauspieler und Artisten vertraglich an konzessionslose Direktoren gebunden werden, die schon so viel Unheil über Schauspieler und Artisten gebracht haben.

Wichtig ist auch der Satz des § 10, wonach Zeugnisse und andre bei den Stellenvermittlern hinterlegte Gegenstände auf Verlangen den Berechtigten sofort ausgehändigt werden müssen. Gedacht ist dabei wohl vorwiegend an das oft recht wertvolle Reklamematerial, das Schauspieler und Artisten den Stellenvermittlern übergeben haben, und das manchmal schwer wieder herauszubekommen ist.

§ 11 spiegelt dann das Mißtrauen wieder, das man allerlei Auslandsagenten entgegenbringt. Er besagt:

Stellenvermittler, die Stellen im Auslande an weibliche Bühnenangehörige vermitteln, haben der Distriktspolizei nach deren näherer Anweisung regelmäßig Verzeichnisse der vermittelten Stellen einzureichen.

§ 12 beschäftigt sich mit der häufig nicht ganz einwandsfreien Tätigkeit der Agentursekretäre. Er besagt, daß der Stellenvermittler seine Vermittlertätigkeit in der Regel nur persönlich ausüben soll. Ueber die Zulässigkeit von Stellvertretern und über die Beschäftigung von Hilfspersonal ist sofort Anzeige zu erstatten. Ueber die Zulässigkeit der Stellvertretung bestimmt die Polizeibehörde.

§ 13 gibt eine Reihe von Vermittlungen an, die den Stellenvermittlern verboten sein sollen. Es ist zu beachten, daß Zuwiderhandlungen gegen das Verbot als Unzuverlässigkeit angesehen werden können, die die Polizeibehörde berechtigt, dem Agenten die Erlaubnis zum Gewerbebetriebe zu entziehen. Dieser Paragraph lautet:

Den Stellenvermittlern ist verboten:

1. andre als die in § 1 bezeichneten Stellen zu vermitteln;
2. Personen, welche die zum Vertragsabschlusse erforderliche Zustimmung des gesetzlichen Vertreters nicht nachweisen können, Dienste zu leisten;
3. von ihren Kunden Kautionen zu fordern oder anzunehmen;
4. Gast- und Schankwirtschaft auszuüben;
5. ihren Geschäftsbetrieb in Räumen unterzubringen, die Theaterzwecken, einer Gast- oder Schankwirtschaft dienen oder mit solchen Räumen im Zusammenhang stehen;
6. in einem Dienstverhältnis zu Bühnenleitern zu stehen;
7. das Gewerbe eines Schauspielers zu betreiben oder sich an solchen Gewerbebetrieben zu beteiligen;
8. Bühnenwerke zu verlegen oder eine auf die Aufführung solcher Werke abzielende Tätigkeit zu entwickeln;
9. mit auswärtigen Vermittlungsgeschäften in Verbindung zu treten, die von der Polizeibehörde als unzuverlässig bezeichnet sind.

§ 14 sagt, daß der Gebührensatz für die Vermittlung fünf Prozent der vertragsmäßig zugesicherten Gage des Angestellten nicht übersteigen soll, und daß der Gebührensatz nach der Höhe dieser Bezüge sowie nach der Dauer des Vertrages abzustufen ist.

Der Paragraph enthält eine Neuerung, die für Gastspiele, insbesondere aber für Varieteeverhältnisse von Bedeutung ist, wo regelmäßig zehn Prozent Vermittlungsgebühr gefordert und gezahlt zu werden pflegen.

Weiterhin ist in § 14 neu, daß die Vermittlungsgebühr nur dann erhoben werden darf, wenn der Bewerber nach Ablauf der Probezeit unter den vertragsmäßigen Bedingungen angestellt wurde. Es konnte bisher vorkommen, daß die Agenturgebühr gezahlt werden mußte, auch wenn eine Kündigung im Probemonat ausgesprochen, oder gar wenn eine Kündigung in den ersten drei Tagen vereinbart und ausgesprochen wurde. Zum mindesten ergaben sich häufig Zweifel, die jetzt durch § 14, Absatz II als geregelt anzusehen sind.

Eine weitere Neuerung ergibt § 14, Absatz III:

Haben die beiden Vertragsteile (Unternehmer und Angestellter) Aufträge erteilt, so darf die Gesamtentlohnung die einmalige Vermittlungsgebühr nicht übersteigen.

Hier werden sich aber praktisch sehr große Schwierigkeiten ergeben, da Auftrag von beiden Vertragsteilen nur selten zu konstatieren sein wird.

Die §§ 16 und 17 sind wörtlich der Preußischen Ministerialverordnung vom 31. Januar 1902 entnommen, stellen also bereits geltendes Recht dar.

Auch § 18 ist dem Sinn und dem Wortlaut nach dieser Ministerialverordnung entnommen. Danach ist der Stellenvermittler verpflichtet, den Beamten der Polizeibehörde jederzeit Zutritt in seine Geschäftsräume zu gestatten, ihm die Geschäftsbücher, sonstige Geschäftspapiere, sowie Zeugnisse und Gegenstände seiner Kunden vorzuzeigen und jede auf den Geschäftsbetrieb bezügliche Auskunft wahrheitsgemäß zu erteilen.

Durch diesen Satz ist das ganze Theater- und Varietee-Agenturgeschäft unter die Aufsicht der Polizei gestellt. Das wäre vielleicht nicht zum Schaden der Artisten und Schauspieler, wenn die Beaufsichtigung durch geschulte höhere Organe der Polizeibehörde stattfände. Das wird sich jedoch kaum ermöglichen lassen; und gegen eine Revisionstätigkeit der niedern Polizeibeamten wird man seine Bedenken haben dürfen, wenn man sich überlegt, welche Fülle diskretionären Ermessens waltet und walten muß.

Das ist ein kurzer Ueberblick über die wichtigsten Bestimmungen der Verordnung vom 8. Oktober 1909, die zunächst nur für Bayern

gilt. Es ist aber wohl nicht daran zu zweifeln, daß sie auch in den übrigen Bundesstaaten eingeführt werden wird, nachdem man eine Zeitlang die Resultate beobachtet hat, die sich aus der Anwendung dieser bayrischen Verordnung ergeben. Aus diesem Grunde hat die Verordnung eine Bedeutung, die weit über ihren augenblicklichen Geltungskreis hinausgeht. Sie muß also von allen am Theater- und Varieteebetrieb beteiligten Personen beachtet und gewürdigt werden.

Entwicklung / von Peter Altenberg

Es gibt zwei Arten von Genies. Die, die eine neue, naturgemäße Sache entdecken, und die, die es gläubig erfassen und verwerten. Der Glaube an die Genialität des andern ist die nächstfolgende Genialität. Glaube an neue Erkenntnisse ist bisher unterschätzt worden. Es ist ein zweiter Grad von Genialität. Die andern sind Skeptiker, also ungenial. Dann gibt es noch die Mitläufer mit den Schwindlern und Hochstaplern. Das sind die ganz Ungenialen, die einem ebenso Ungenialen feige Kärrnerdienste leisten. Sie leben von der Hoffnung, man werde sie ernst nehmen, weil sie einem nicht ernst zu Nehmenden ernstlich Gefolgschaft leisten! Aber in Gottes Buche ist alles verzeichnet, und dieser riesigen unerbittlichen Buchführung über Reelles und Unreelles unterliegt schließlich alles! Alles wird aufgedeckt, die reellen und die gefälschten Ziffern, und man sollte eben deshalb schicksalsergeben sein. Entwicklungskonjunkturen ausnützen ist jedoch eine der feigsten Gemeinheiten. Wenn man für die ‚Frauenseele' zum Beispiel kämpft, muß man Zeit seines langen schrecklichen Lebens in jeder Beziehung daran auch elend verblutet sein. Die jungen Gänseriche haben aber noch ihre verfluchte Pflicht und Schuldigkeit, ohne psychologische Mätzchen das ihrige zu leisten. Der Entdecker leidet, und der Gläubige an ihn leidet. Aber der geschickte Ausnützer von Konjunkturen macht dabei seinen Rebbach. Er überwindet die Kinderkrankheiten jeder zarten neugeborenen Sache durch seine heimtückisch-brutale Widerstandsfähigkeit! Er konstruiert zum Beispiel die Frauenseele, um sie hinterrücks noch mehr zu schänden, zu demütigen und zu mißbrauchen.

Dasselbe findet in der Kunst statt. Gottes Pläne sind niemandem heilig, sondern man erstrebt es einfach, seiner eigenen verfehlten Organisation zum Durchbruch zu verhelfen! Freaks sind noch lange keine Genies, obzwar Genies oft Freaks waren. Sie waren es eben doch nur scheinbar. Denn hinter ihnen thronte Gott und die Natur, wenn auch ein wenig in allzu verschleierten Fernen. Es gibt Räusche, in denen man Symphonien dichtet; und es gibt Räusche, in denen man sich erbricht. Beides sind Räusche, Ekstasen, übertriebene Zustände. Aber Rausch und Rausch sind nicht gleich; und nicht ein jeder torkelnde Betrunkene schreibt dann in seinem einsamen Zimmer Schubert-Lieder!

Berliner Zukunftsmusik

I

Erich Urban

Ueber die Existenzberechtigung und die Lebensmöglichkeiten der für Berlin geplanten neuen Opernunternehmungen hat Herr Fritz Jacobsohn in seinem Artikel ja schon das Wesentlichste gesagt. Bedürfnis für neue Opernhäuser ist meiner Meinung nach in Berlin jedenfalls vorhanden. Wer am Tage vor der Eröffnung der Rokoko-Ausstellung am Pariser Platz die eleganten Privatautos zu hunderten über die Linden sausen sah, wer die riesigen Stapel der mit internationalen Zetteln beklebten Rohrplatten- und Rindlederkoffer vor den Luxushotels beobachtet, wer den in allen Sprachen geführten Unterhaltungen einer hochfeinen kosmopolitischen Gesellschaft lauschte, wer endlich auch einmal, mit dem ehelichen Erlaubnisschein bewaffnet, ‚studienhalber' die Dutzende von Bars und Weinstuben in den Nebenstraßen der Friedrichstraße besucht, der sagt sich: Es wird, es wird. Berlin wächst mit Riesengewalt. Es ist Geld da. Es wird Geld ausgegeben. Die Fremden fangen an, den Weg an die Spree zu finden. Die Berechtigungsfrage für junge Stätten des Musikgenusses dürfte also — trotz der augenscheinlichen Theaterkrise — bejaht werden. Auch die Finanzierungs- und die Sängerfrage müßten bald erledigt werden, da die bekannte Konzertdirektion Hermann Wolff dem Vernehmen nach mit einer größern Summe hineingesprungen ist und durch Gründung einer Opernagentur — als Parallele zur Konzertagentur — die Engagements in die Hand nehmen wird, so daß die Große Oper eigentlich statt am Kurfürstendamm in der — Luisenstraße liegen sollte. Was mir zweifelhaft erscheint, ist die Zugkraft der Wagnerschen Opern. Ich glaube, damit wird es gehen wie mit den alten Verdi-Opern. Singt ein berühmter Gast, so geht man hinein; singt er nicht, so bleibt man weg. Das eigentlich Interessante und Rätselhafte ist für mich nur das Verhalten der Königlichen Oper. Wird dieses gänzlich veraltete, senile und schlecht geleitete Haus mit seiner verstaubten Regie und dem Personal, von dem im richtigen Moment doch nie jemand brauchbar ist, in seiner lethargischen Ruhe beharren? Oder werden die Räume und Institutionen am Opernplatz endlich einmal gründlich ausgestaubt werden? Die Kernfrage bei den neuen Opern lautet also nicht: „Was macht Neumann, Gregor und so weiter?", sondern: „Was sagt Hülsen?" Um Antwort wird gebeten.

E. N. von Reznicek

Vom künstlerischen Standpunkt ist die Frage nach der Existenzberechtigung der geplanten drei neuen Opernunternehmungen im günstigsten Sinne zu beantworten. Kunst, Künstler und Publikum werden jedenfalls Ursache haben, sich bei Verwirklichung dieser Projekte zu freuen. Konkurrenz hat auch in der Kunst ihr Gutes: sie verbessert die Qualitäten und vernichtet das Unzulängliche.

Viel schwerer ist es, ein Prognostikon in materieller Beziehung zu stellen. Die Lebensfähigkeit wird wohl hauptsächlich von dem künst-

lerischen Niveau abhängen. Daß das berliner Publikum fünf Opernbühnen nicht ernähren kann, scheint mir sicher. Abgesehen von der Königlichen Bühne wird sich wohl nur diejenige dauernd erhalten können, die ganz Außerordentliches leistet. Von großer Bedeutung wird auch der Platz sein.

Resumé: Ein großes (2500 bis 3000 Sitzplätze fassendes) elegantest eingerichtetes Haus (nicht bayreuther Modell) mit schönen Foyers und Restaurationsräumen, Bühne mit allen modernen Einrichtungen, ersten Solisten, gutem und zahlreichem Chor und Ballett, Prima-Orchester in ganz großer Besetzung, geschickt geleitetem Repertoire — und das alles zu verhältnismäßig billigen Eintrittspreisen und auf einem günstigen Platze: ein so fundiertes Unternehmen könnte wohl auf die Dauer die Konkurrenz mit der Königlichen und der Komischen Oper aufnehmen. Ich meine aber: nur ein einziges solches Operntheater. Um es im oben angegebenen Stil zu führen, wird wohl ein Etat von annähernd zwei Millionen oder (die Saison auf dreihundert Tage berechnet) eine Tageseinnahme von sechs- bis siebentausend Mark nötig sein.

Bogumil Zepler

Die Prosperität eines neuen Opernunternehmens in Berlin hängt nach meinem Dafürhalten vor allem von zwei Dingen ab: vom Repertoire und von der Kritik! Wagner wird unter dem Druck der Konkurrenz sehr rasch, merkwürdig rasch abgespielt sein — und was dann? Was der modernen Oper am meisten abgeht, was am ehesten dazu angetan wäre, ihr einen neuen Stamm von Publikum zuzuführen, ist: Heiterkeit, Humor. Man wird also ältere gute, in Vergessenheit geratene Werke der heitern Opernliteratur durch neue Textierung, durch neue Regie zu neuem Leben erwecken; man wird aber auch noch mehr nach modernen Werken fahnden müssen, die, in leichterm Ton als das Musikdrama gehalten, die Wege der alten komischen Oper ausbauen, so etwa, wie es uns bereits ein Wolf-Ferari gezeigt hat. Und wenn dann die Kritik es über sich gewinnt, derartige Werke nicht in jedem Falle auf ihren Ewigkeitswert zu prüfen, sondern von dem Standpunkt zu betrachten, der ihnen zukommt: vom Standpunkt einer mit vornehmem Geschmack geübten, verfeinerten Unterhaltungskunst, wenn man auf diese Weise das Publikum vom Besuch der Operette (die sich ja auch ohne Kritik durchsetzt!) weg und zu dem der Oper hinzuziehen versuchte, dann wäre die Möglichkeit gegeben — vielleicht die einzige — ein solches Unternehmen wie die neue berliner Oper auf eine gesunde Grundlage zu stellen.

Julius Lieban

Ihre Frage, ob neben der Königlichen Oper noch eine zweite große Oper bestehen kann, zu beantworten, bin ich kaufmännisch nicht in der Lage. Es wäre, da unsre Königliche Oper fast immer ausverkauft ist, wohl anzunehmen, daß Bedürfnis für eine zweite Oper vorhanden ist.

Noch ein Abschied von Schlenther / von Hermann Bahr

Als Schlenther kam, bin ich meines Wissens der einzige gewesen, der sogleich gegen ihn sprach. Dies mit solcher Heftigkeit, daß Burckhard mich damals warnte. Er sagte mir: „Sie sind daran, aus lauter Rechtsgefühl ungerecht zu werden. Was an Niedertracht und Infamie gegen mich verübt worden ist, empört Sie so, daß Sie's nun den Schlenther entgelten lassen. Das macht Ihrem Herzen mehr Ehre als Ihrem Verstand. Denn schließlich wissen wir ja nicht einmal, ob Schlenther von den Lumpereien meiner Feinde gewußt, geschweige denn, ob er sich daran beteiligt hat. Dies sieht ihm gar nicht gleich; er wird so klug gewesen sein, lieber nicht danach zu fragen. Und wie dem immer sei: jetzt ist er einmal da, und er ist sicher noch immer der Beste, der zu finden war. Außerdem ist Ihr Fach die Theaterkritik und nicht das Weltgericht. Ob er, um Direktor des Burgtheaters zu werden, sich erlaubter oder verächtlicher Mittel bedient hat, das geht Sie gar nichts an, er ist es nun einmal und so haben Sie jetzt nur nachzusehen, ob er ein guter oder ein schlechter Direktor sein wird." Das war sehr klug über den neuen Direktor gesprochen. Eigentlich könnte man dasselbe ja fast von jedem neuen Direktor des Burgtheaters sagen. Selten kommt doch einer auf dem geraden Wege hin, und meistens ist es rätlicher, sich bei seinen Mitteln lieber nicht aufzuhalten.

Ich aber antwortete Burckhard: „Auch Sie mißverstehen mich! Ich bin nämlich gar nicht aus moralischen Gründen gegen Schlenther. Hat er an jener Verschwörung teilgenommen, so wird ers bald genug zu büßen haben. Die Verschwörer werden ihre Rechnung schon überreichen. Aber auch ich habe gar keinen Beweis dafür, und Sie haben ja recht: es sieht ihm gar nicht gleich. An seiner menschlichen Anständigkeit, Zuverlässigkeit und Tüchtigkeit zweifelt niemand, der ihn kennt. An seiner kritischen Begabung auch nicht. Auch an seinen Verdiensten um das deutsche Theater nicht. Was er gegen Hülsen, was er für Ibsen, für Hauptmann und für unsre ganze Bewegung getan, wird ihm unvergessen bleiben. Ob das nun freilich alles reicht, um einen guten Direktor aus ihm zu machen? Ich weiß es nicht. Er kann sich ja jedenfalls auf Brahm berufen, mit dem zusammen er angefangen hat, und der aus denselben Anfängen der beste Direktor geworden ist. Möglich also, daß auch Schlenther alles hat, um ein guter Direktor zu werden. Wahrscheinlich sogar. Ich zweifle nicht daran. Aber ich zweifle daran, daß er der Direktor ist, den das Burgtheater braucht. Dazu genügt es nämlich durchaus nicht, ein guter Direktor zu sein. Dazu gehört mehr. Dies aber gerade, was dazu

gehört, fehlt ihm. Nicht etwa, weil er über dem Main geboren ist, und weil er Wien nicht kennt. Auch Laube war keiner von uns, und Wien kennen zu lernen, ist nicht schwer, man braucht dazu nur eins: man muß innerlich von unsrer Rasse sein. Dies ist Schlenther nicht. Alles, was ich an ihm verehre, gerade das macht ihn unfähig, sich jemals innerlich mit unsrer Rasse zu verstehen. Er wird sich fremd fühlen, er wird uns fremd bleiben. Das wäre nun noch nicht das Schlimmste. Ein Direktor, dem die Begabung fehlt, mit den Wienern intim zu werden, der ihre Worte nicht abzuwägen weiß, der nicht versteht, daß sie schimpfen müssen, um zufrieden zu sein, daß sie sich ärgern, wenn man ihnen nachgibt, und daß sie jeden verachten, der auf sie hört, wird es schon nicht leicht haben, sich einzugewöhnen. Immerhin kann ein findiger, beweglicher und geschmeidiger Kopf das mit der Zeit vielleicht erlernen; mit der Zeit und mit List, Lust und Laune. Ich weiß nicht, ob Schlenther findig, beweglich und geschmeidig ist, und ob er List, Lust und Laune hat; Zeit wird er sich ja lassen. Eins aber ist, was sein Preußenschädel sicher nicht erlernen wird, weil das wohl kein Preußenschädel jemals erlernen kann: den Umgang mit seiner Behörde, die Behandlung seiner Behörde, die Beherrschung seiner Behörde wird dieser Direktor des Burgtheaters niemals erlernen. Er bringt die preußischen Begriffe von der vorgesetzten Behörde mit. Er wird sich bemühen, ihr ein treuer Diener zu sein, wie das in geordneten Ländern ja für jeden Angestellten der Brauch ist. Er wird seine Behörde fragen, was er soll und was er darf, und wird sich daran halten und wird meinen, daß sie, wenn er sich daran hält, dafür auch ihn halten wird. Und er wird niemals ahnen, daß seine Behörde von ihm erwartet, gegen ihren ausgesprochenen Willen auf eigene Gefahr zu handeln, um ihn, wenn es schief geht, was man ja niemals im voraus wissen kann, preiszugeben, aber wenn es gut geht, sich mit ihm zu brüsten. Er mag sich noch so sehr verwienern, in einem wird er, wie ich ihn zu kennen meine, preußisch bleiben: er wird immer gegen seine vorgesetzte Behörde loyal sein. Glauben Sie denn aber, daß man gegen die Behörde des Burgtheaters loyal und dabei doch ein ordentlicher Direktor sein kann?"

Wenn mich meine Erinnerung nicht täuscht, hat Burckhard das damals auch nicht mehr geglaubt. Und so fuhr ich fort: „Es kommt doch beim Direktor des Burgtheaters eigentlich nur darauf an, ob er mit seiner Behörde zu hantieren weiß. Was dem Burgtheater not tut, pfeifen die Spatzen von allen Dächern. Die großen Schauspieler, die guten Stücke bieten sich ihm von selbst an; alles wird ihm unverlangt ins Haus gebracht. Es ist viel schwerer, das Theater in Stixneusiedel zu leiten als das Burgtheater. In Stixneusiedel braucht man Initiative, im Burgtheater nur das Tor aufzumachen. Zum guten Direktor des Burgtheaters gehört weder Verstand noch Ge-

schmack: es dirigiert sich schon von selbst; man darf sich nur nicht geradezu widersetzen. Zur guten Leitung des Burgtheaters gehört nur eins: man muß sich die Erlaubnis der Behörde dazu verschaffen. Und gerade dies eine nur wird Schlenther nicht können! Sonst traue ich ihm alles zu, aber weder die List noch die Kraft, sich die Erlaubnis seiner Behörde zur ordentlichen Leitung des Burgtheaters zu erschleichen, zu erpressen oder zu ertrotzen. Er wird der preußischen Meinung sein, seine Behörde wisse und wolle das Richtige, und er habe dies dann also blos auszuführen. Wenn sich aber einer im Burgtheater an das hält, was die Behörde weiß, und das tut, was die Behörde will, dann geht doch das Burgtheater zu Grunde. Und vor allem verdirbt er es dann auch mit der Behörde. Wir müssen ja doch gerecht sein und dürfen nicht leugnen, daß es die Behörde mit dem Burgtheater gut meint, weshalb sie einen Direktor nicht achten kann, der das tut, was sie will, denn sie kennt sich doch! Schlenther wird sich wundern, wie sie ihn im Stich lassen wird! Denn das verzeiht überhaupt eine österreichische Behörde nie, wenn man ihr gehorcht. Mit Recht nicht. Weil das doch zuletzt immer an der Behörde selbst schlecht ausgeht. Aber wie will sich ein Preußenschädel jemals in dieses österreichische Herkommen schicken, daß jede vorgesetzte Behörde von allen ihren Untergebenen verlangt, durch Trotz, Ungehorsam und Hinterlist zum Rechten gezwungen zu werden, um nur ja, wenn es am Ende doch einmal nicht das Rechte wäre, keine Verantwortung zu haben?"

So sprachen wir damals. Und aus diesen Gründen war ich von Anfang an gegen Schlenther. Sein Schicksal hat mir recht gegeben. Er hat alle seine guten Eigenschaften die ganze Zeit über bewährt, er ist immer der kluge, ruhige, vornehme Mensch geblieben, als den wir ihn kannten, und er hat sich nur darin geirrt, daß er es für seine Pflicht hielt, seiner Behörde treu zu dienen und ihre sämtlichen Dummheiten auf seine Schultern zu nehmen; Schultern aber, die das tragen könnten, gibt es nicht. Er mußte zusammenbrechen. Die Behörde selbst hat ihm dann noch den letzten Stoß gegeben. Wundert er sich? Ich mich nicht. Und niemand hier. Wir haben das erwartet. Es ist der übliche Dank. Vielleicht merkt sichs der nächste Direktor. Aber um den braucht uns ja nicht bange zu sein, weil der doch ein gelernter Oesterreicher ist.

Zwölf Jahre lang hat Schlenther das Burgtheater geführt. In solcher Zeit lernt man einen Mann kennen. Und es ist mir ein Bedürfnis, nach diesen zwölf Jahren, die ich gegen ihn gestanden bin, jetzt, wo er geht, laut zu sagen, daß er in dieser ganzen Zeit niemals den Mann von Geschmack, guter Bildung, literarischer Einsicht, niemals seine Haltung und Würde, niemals den feinen Menschen verleugnet hat. Vielleicht wird es gar nicht so lange dauern, bis man einsehen

lernt, wie viel es doch wert ist, wenn einer im Burgtheater sitzt, der Eigennutz, Eitelkeit, Cliquenwirtschaft, Empfindlichkeiten und Vergnügen an Ränken nicht kennt, der Rechtsgefühl und Pflichtgefühl hat, der die Sache vor seine Person stellt. Ich habe kein einziges Wort zurückzunehmen, das in diesen zwölf Jahren von mir gegen ihn gesprochen worden ist. Ich bin manchmal unnötig grob gewesen, ich bin in der Erregung oft heftiger geworden, als man gegen einen Mann sein soll, den man achten muß, aber ich glaube fest, daß ich niemals ungerecht gewesen bin, so schwer es in der wiener Luft von Klatsch und Schwatz zuweilen ist, redlich zu bleiben. In diesen zwölf Jahren ist das Burgtheater Jahr für Jahr schlechter geworden. Es ist literarisch ausgeschaltet worden. Es hat keinen eigenen Stil mehr. Es interessiert keinen Menschen mehr. Autoren, Schauspieler und das Publikum hat es abgestoßen. Was wir einst das Burgtheater nannten, das ist nicht mehr da. Nichts ist davon übrig als ein Haus, in dem meistens schlechte Stücke schlecht aufgeführt werden, mitunter zufällig auch ein gutes, und in dem es nur noch an den paar Tagen lebendig wird, wo Kainz gastiert. Dies ist das Ergebnis Schlenthers, eines Mannes von großem Können und bestem Willen, der alles hatte, um dieses Theater auf die Höhe zu führen, nur eins nicht: nur den Widerstand gegen seine Behörde nicht. Schlenthers einzige Schuld ist, daß er sich seiner Behörde nicht widersetzt hat. Aber alles Große, was jemals in unsern Hoftheatern geschehen ist, alles, worauf wir stolz sind, alles, wovon wir in der Erinnerung noch zehren, hat hier immer von rebellischen Direktoren ihrer entsetzten Behörde abgetrotzt und mit Gewalt entrissen werden müssen. Laube war ein polternder, Burckhard ein spöttischer, Mahler ein Rebell in Flammen. Der erste eine Art Cromwell, der zweite eine Art Figaro, der dritte der junge Napoleon seines Theaters. Schlenther, mit Oesterreich unbekannt, war kein Rebell, sondern ein pflichtgetreuer Beamter, mit Zutrauen zu seiner Behörde. An diesem Zutrauen ist er zugrunde gegangen. Und man hat ihm nicht helfen, man hat ihn nicht einmal warnen können, weil er, still und stolz, seine breite Brust hinhielt, als Schild für seine Behörde, um jeden Wurf und jeden Stoß aufzufangen und von ihr abzuwehren und sie mit seinem eigenen Leibe zu decken. Dies wars ja, was mich oft mit solchem Zorn erfüllt und gegen ihn erbittert hat! Aber ich habe dabei doch niemals verkannt, wie menschlich schön das doch eigentlich auch wieder ist, und ich habe Stunden, wo ich mich frage, ob es nicht am Ende wertvoller ist, das Beispiel einer solchen entschlossenen Selbstzucht zu geben, als ein guter Direktor zu sein; doch diese Stunden vergehen wieder. Der unerschütterliche Mann aus Insterburg an der Angerapp in Preußen, der nichts als seine Pflicht tat und es für seine Pflicht hielt, treu den Auftrag der Behörde zu verrichten, hat wirklich einen Kurwenalzug. Nur gehört zum Kurwenal halt auch der richtige

Tristan. Schlenthers Tristan ist seine Behörde gewesen. Das war sein lächerlich tragisches Verhängnis. Und dem Burgtheater wäre sehr zu wünschen, daß jetzt einmal einer käme, der einen geringern moralischen Ehrgeiz und keinen Kurwenalzug hat. Wir haben Grund, dies zu hoffen.

Schlenther aber ist es sich schuldig, nun den Beweis vorzulegen, daß es nur sein Gehorsam gegen die Behörde war, der ihn verhindert hat, das Burgtheater nach seinem Können und nach seinem Willen zu führen; einem Ausländer wird man ja schließlich einen solchen Gehorsam verzeihen müssen, wie schlimme Folgen für uns er auch gezeitigt hat. Schlenther ist es sich schuldig, mit seinen Erinnerungen an das Burgtheater nicht zurückzuhalten. Wir erwarten, daß er sich nun daran macht, uns alle, die gegen ihn standen, zu ‚widerlegen', indem er in jedem einzelnen Fall aufzeigt, wen in Wahrheit die Schuld trifft, die wir ihm gaben; wir mußten es, wir mußten uns an ihn halten, weil er immer zu stolz gewesen ist, um uns jemals unter der Hand wissen zu lassen, an wen wir uns eigentlich zu wenden hätten. Andre werden vielleicht so klug sein, nicht so stolz zu sein; von Anfang an. Aber auch Schlenthers Stolz darf jetzt enden. Die Behörde hat ihn ja von jeder Rücksicht entbunden. In einer plötzlichen Todesangst vor dem, was sie selbst durch ihn zwölf Jahre lang angerichtet hat, ist es ihr rätlich erschienen, ihn zum Opfer zu bringen. Dies geschieht ja bei uns nicht zum ersten Mal. Ihm aber gibt es das Recht, wenn er nun wieder der freie Schriftsteller sein wird, den zu verehren wir niemals aufgehört haben, offen zu reden und seine Geschichte zu schreiben, damit allen kund werde, warum aus ihm niemals der Direktor des Burgtheaters geworden ist, der er nach allem, was er will und kann, hätte werden müssen.

Der Arzt am Scheideweg / von Alfred Polgar

Zur Aufführung des wiener Deutschen Volkstheaters

Ein Losungswort der Komödie von Bernard Shaw ist der Satz des Sir Ridgeon: „Das Leben hört ebenso wenig auf, komisch zu sein, wenn die Leute sterben, wie es aufhört, ernst zu sein, wenn die Leute lachen."

Wenn man aber die Linien Tod und Komik verlängert, bis sie einander treffen, so fällt ihr Schnittpunkt ins Rayon der medizinischen Fakultät. Sie vor allen ist es, die in der Nähe des Todes ihr geheimnisvolles, mächtiges und ruhmrediges Handwerk üben darf. Also wurde es sinngemäß ein Aerzte-Stück. Aber die Satire gegen die Doktoren ist nur die alles umspannende Oberfläche, die Haut der Komödie. Nicht ihr Herz.

Um moralische Dinge handelt es sich. Um relative Sittlichkeiten. Um den heitern Kontrast zwischen mehrdeutiger Anständigkeit und grundehrlicher Lumperei. Um den zweifelhaften Glanz bewußt-altruistischer und den nicht minder zweifelhaften, aber verführerischen Glanz naiv-egoistischer Lebensgrundsätze.

Die typischen Altruisten in der Komödie, das sind: die Aerzte. Ihres Zeichens Helfer, Erretter, Schmerzenstiller. Der typische Egoist, das ist: der Künstler. Er steht unterm Zwang seines Talents, und er dient ihm blind, sklavisch, mit einer niederträchtigen Ausschließlichkeit. Er schwindelt und betrügt für seinen Herrn. Er läßt sich kujonieren und verachten und beschimpfen ihm zuliebe. Dubedat kann malen. Aber um malen zu können, muß man leben. Und um leben zu können, braucht man Geld. Dubedat wählt immer die kürzesten Wege, um zu Geld zu kommen. Er macht eine Art Rundpump um die ganze Gesellschaft und verschmäht nicht einmal die zwei Schilling des braven armen Doktor Blenkinsop. Aber ich glaube, er hat keine Ahnung, daß er Gemeinheiten begeht. Er handelt mit der vollkommenen Naivität eines Naturmenschen. Es fehlt ihm das Organ für gesellschaftsethische Dinge. Er spürt eine Aufgabe in sich und vollführt sie, eine Kraft und gebraucht sie, eine Liebe und folgt ihr. Aber mit der ‚Menschheit' hat er keine rechten Beziehungen. Er kennt keine andern Rücksichten als die Rücksicht auf jene Dinge, die ihm wert scheinen. Alles übrige ist ihm Dünger fürs eigene Feld. Zwischen ‚Sein' und ‚Haben' fehlt ihm jeder trait d'union. Seine Sittlichkeit, wenn er so etwas überhaupt besitzt, ist borniert, eng, durchaus nach innen gerichtet. Seine Moral ist eine Urwald-Moral: nehmen, was man braucht, und das übrige ruhig den andern lassen. Ein Mißbraucher von Macht könnte er nie werden. Wohl aber nützt er ziemlich unbarmherzig das Recht der Ohnmacht, pariert Hiebe mit einer übertrieben gutwilligen Bereitschaft, sie zu empfangen, und spinnt aus seiner Liebenswürdigkeit und Zartheit, seiner Schwäche und Künstlerschaft ein Netz zarter, unsichtbarer Fäden, in dem die anrückenden Gegner hängen bleiben. Als ihm der Kontrast zwischen den unentrinnbaren Gesetzen seines Ich und den ebenso unentrinnbaren Moralgesetzen der andern klar geworden, mag er, unsicher und gequält, nach Halt und Sicherheit getastet haben. Die fand er in seiner verbrecherisch geschmeidigen Intelligenz. Aus seinem lebhaft quellenden Witz flossen ihm dialektische Rechtfertigungen seiner Schwächen und Schuftereien zu, die er mit immer virtuoserer Frechheit gebrauchen lernte, und hinter denen er sich schließlich so geborgen fühlte, wie andre hinter dem Bewußtsein ihrer Würde und Korrektheit. Diesen Entwicklungsgang kennzeichnet er bündig mit dem Satz: Ich bin ein Schüler von Bernard Shaw. Zudem ist er kokett, glatt, eitel, listig, von einer funkelnden Unverschämtheit, gegen welche die graue Logik der andern bieder, trist

und nüchtern aussieht. Man sieht, Dubedat ist kein süßer, stolzer Heros der Immoralität. Sondern, wie alle Shawschen Helden, ein Mensch, in vielen Farben, gut und böse, dumm und klug, großartig und niedrig schillernd.

Daß Dubedat ein Künstler ist, fügt, ich möchte das betonen, nichts zum Wesentlichen der Figur hinzu. Es bedeutet nur: der typische Ich-Süchtige. Es gibt nur eine Art innerer Motivierung seiner durchaus egoistischen Weltanschauung. Wie der ärztliche Beruf gleichsam das Motto eines altruistischen Lebens gibt. Sehen wir Sir Ridgeon an. Dubedat zeichnet ein feines Bild des Doktor Patrick, während der ihm die bittersten Dinge sagt. Zeichnen ist sein Fach, und nie vergißt er der innern Pflichten, die ihm daraus erwachsen. Aber der Heilkünstler Ridgeon läßt die Patienten abweisen, weil er gerade umständliche Gratulationen zu seiner Erhebung in den Ritterstand in Empfang nimmt. Dubedat würde nie, um keinen Preis, ein absichtlich schlechtes Bild malen. Aber Ridgeon überläßt den Kranken der sicher todbringenden Behandlung eines Kollegen, weil ers auf die Witwe abgesehen hat. Freilich, er gesteht sich das nicht ein. Er hat nicht die schamlose Courage zu sich selbst, wie der junge Maler. Er deckt sich hinter sehr verkrüppelten selbstlosen Argumenten: wie, daß er der Frau ihren Glauben ans Heldentum des Geliebten wahren wolle, indem er diesen durch rechtzeitige Abtötung hindere, seines Wesens Schändlichkeit zu offenbaren; wie, daß er den braven, niemals pumpenden Doktor Blenkinsop und nicht den schlimmen, immer borgenden Dubedat kurieren müsse. Aber wie er zu innerst dachte, das verrät sein Ausruf, als er erfährt, die Witwe Dubedat habe schon wieder einen andern geheiratet: „Dann habe ich ja einen ganz uneigennützigen Mord begangen!“ ruft er.

In Dubedats Frau bin ich verliebt. Sie ist ein so feines, stolzes, kindliches, weises Geschöpf. Sie ist eine Dichterin und ein kleines verschwärmtes Mädchen und eine tapfere Frau. Eine wahrhaft elegante Seele hat sie. Sie besitzt Phantasie genug, die Ansätze zur Idealität im Wesen des geliebten Mannes bis in die Vollkommenheit auszubauen. Wie Sir Ridgeon und die Aerzte Phantasie genug haben, die Ansätze zum Verbrechertum in Dubedats Seele bis zur Scheusäligkeit weiter zu denken.

Ich liebe die kühle, respektlose Betrachtung, die in dieser Komödie den Wichtigkeiten des Daseins zuteil wird; die männliche Huldigung vor der Schönheit, den stillen, lächelnden, vertrauten Gruß an die Kunst; die großen, fest angehakten Fragezeichen, von deren Schwere die geltende Allerweltsmoral eigentümlich skurril verzerrt wird; das Phosphorleuchten einer höhern Geistigkeit, das über Menschen und Worten, über Leid und Freude, Tod und Leben schimmert.

Man wird dem Bernard Shaw einmal das schönste Denkmal bauen, wenn man auf einen Haufen all die Trümmer fossiler Heiligkeiten schichtet, die seine ironische Kritik unterminiert hat. Aber ich weiß nicht, ob es ein Denkmal für den Dramatiker Shaw werden wird. Denn die Geschwätzigkeit des Bernard Shaw ist unerträglich. Wie belastend seine behagliche dialektische Breite, sein schäumendes Ironie-Gesprudel, sein Wichtigtun mit Nebensächlichkeiten! Und betrüblich der geringe Tiefgang seiner Psychologie. Sie zerzaust Blüten, sie zerknickt die Stengel, aber an Wurzeln der Dinge rührt sie nie.

Der exakte Schwärmer Julius Bab dozierte in der ‚Schaubühne': die Dehnung der dramatischen Form in Shawschen Stücken, ihr Platzen an allen Nähten sei eine respektwürdige Sache, bedingt durch die vielen Genialitäten des Universalmenschen Shaw, die in solch ein Drama einströmen und dort ihre rücksichtslose Expansionskraft üben. So ungefähr mindestens war es zwischen den Zeilen des Essays zu lesen. Das gäbe eine noble Erklärung für die rhetorische Unersättlichkeit der Shawschen Komödien, keine Entschuldigung. Ich empfinde diese endlosen, am Boden weit nachschleifenden Ketten von ideellen Assoziationen in den Shawschen Stücken als eine Last und Störung. Ich empfinde diesen Reichtum in gewissem Sinn als eine Armut. Als eine Armut an Bildnerkraft, die in die Linie und Fläche entwickeln muß, was sie nicht plastisch-prägnant zusammenfassen kann. Witzige, kluge, welterschütternde Worte bleiben dies freilich auch auf der Szene. Aber wenn sie nicht weiters einen Wert als dramatische Materialien haben, sind sie für die Bühne belanglos und überflüssig, wandeln sie das Theater zu einer Gelegenheitslokalität, zu einer Vortrags- und Debattierhalle. Ich will nicht sagen, daß dies was Schlechteres wäre, aber es wäre eben etwas andres. Nicht Theater. Es ist nicht dasselbe, ob einer das Drama zum Ausdruck seines Wesens klug benutzt, oder ob er sein Wesen nicht anders ausdrücken kann als im Drama. Es scheint nicht, daß der dramatische Jargon die Muttersprache Bernard Shaws, sein Naturlaut ist.

Die Aerzte-Satire im Stück strahlt nicht allzu witzig. Ich kann mir das schärfer, blutiger und doch wahrscheinlicher, mit einem kleinern Verzerrungs-Koeffizienten denken. Ist dieser Wurmfortsatz-Fanatiker nicht eine gar zu wild-groteske Figur? Aber anderseits . . .

Keinem verschnupften Menschen möchte ich raten, einem Spezialisten in die Nähe zu kommen. Etwas ist immer aus der Nase herauszuschneiden. Eine Nase ist nie so normal, daß sie nicht mittels des kalten Drahtes noch normaler zu machen wäre. Wenn man nicht operiert werden will, empfiehlt es sich, einen intim befreundeten Spezialisten zu konsultieren, der keine Hoffnung auf irgendwelches Honorar hat und deshalb weit tieferes Vertrauen in die Heilkraft der Natur setzt.

Ich kannte einen Nasenspezialisten, einen reizenden Menschen außerhalb seines Fachs, der hatte eine Geliebte. Sie war unvorsichtig genug, in seiner Gegenwart zu niesen. Er begann mit den Mandeln. Dann entfernte er Schleimhautstückchen. Zärtlich und lockend überredete er sie zur Resezierung einiger Knöchelchen in der Nase. „Du bist gesund, ja. Aber du wirst dann noch gesünder sein. Es fehlt dir nichts, aber es wird dir dann noch viel weniger fehlen.“ Er entfernte die Knöchelchen. Hierauf verführte er sie zu kleinen Operationen an den Blutgefäßen. Als sie nichts mehr in der Nase hatte, nur noch einen chronischen Stockschnupfen, nahm er eine andre Geliebte. Man sieht sie fast nie ohne Tampons in der Nase.

‚Der Arzt am Scheideweg‘ endet mit einem flauen fünften Akt. Aber dieser Akt ist durchaus notwendig, um den Kreis der ironischen Betrachtung zu schließen: Das Leben hört nicht auf, komisch zu sein, wenn die Leute sterben. Man hat den Autor roh genannt, weil er noch an einem Totenbett Späße mache. Aber das tut er gar nicht; er zeigt nur, daß die Maske des Lebens ihre zynische Starrheit beibehält, auch wenn die Stimmung des Augenblicks in alle Menschengesichter die düstersten Falten knittert.

‚The doctors dilemma‘ ist in gewissem Sinn der Menschheit Dilemma: ein Schwanken zwischen sinnvollem Tun, das böse, und gutem Tun, das sinnlos ist; zwischen Schönheitsgesetz, Tugendgebot und Glücksmoral; zwischen guten Menschen und guten Bildern, zwischen Ethik, Gefühl und Verstand, die niemals harmonisch zusammenstimmen wollen und sich gerade dann gegenseitig am hinterlistigsten beschwindeln, wenn sie das ehrlichste Kompromiß miteinander schließen.

Künstlerische Erlebnisse eines sehr jungen Mannes / von Martin Beradt

Plötzlich werde ich beim Lesen von Romanen stutzig. Jede der in ihnen beschworenen Personen hat einen Teil von mir: diese die Trägheit des Herzens, jene den Wankelmut der Laune, die dritte die schwächliche Sentimentalität, da wird meine Gier nach Geld, dort meine Hetze nach dem Ruhm beschrieben. Und aller dieser Eigenschaften spotten die Verfasser der Romane und rühmen, ohne geradezu zu sagen, das seien die Tugenden, mit weisenden Zeigefingern den kalten Heroismus, die Absonderlichkeiten der Schnurranten, die Verliebtheit rasch Erregter, die Resignation der guten Leute, den Idealismus blonder Menschen und die Abtrünnigkeit von schwarzen. Von allen nun habe ich etwas: Ich bin ein wenig heroisch, ein wenig ideal, ein wenig abtrünnig, geradezu ein wenig blond und ein wenig schwarz, und bin doch keines von allem ganz, habe alle Fehler

der Personen und die meisten ihrer Tugenden, und zermürbe mich, weil ich wohl alle Fehler ganz, aber nicht auch die Tugenden gänzlich habe: nicht ganz heroisch, nicht ganz sentimental bin. Mag sein, daß den Autoren fernliegt, zwischen meinem Charakter und den Charakteren ihrer Personen Beziehungen aufzustellen. Mag auch sein, daß ich ihren Absichten zuwider und vielleicht aus meinem künstlerischen Gefühl heraus sie herstelle. Aber nach gewissen Perioden, in denen ich rein künstlerisch lese, ende ich bei solchem subjektiven Lesen, das ich schließlich nicht ertrage, weil es mich verwirrt, über meinen Charakter mich grübeln und toben macht und zu vielfach Bedauern über Unvollkommenheit, Reue über Getanes, Mitleid mit mir selber, Hoffnung auf Fügungen, Vorsätze zur Besserung, Glauben an eine Zukunft, Verzweiflung über die Vergangenheit und Unruhe für die Gegenwart heraufbringt. Ich gerate in die heiße Angst eines Losgelösten, Fortgeschwemmten, durch die Lüfte Fahrenden, nach dem Strohalm Verlangenden, bis ich alle Romane fortwerfe, auf sie mit meinen Füßen stampfe und beklommen, geängstet, überdrüssig keinen von ihnen fürder anrühre. Um Künstlerisches zu erleben, gehe ich nur noch in das Theater.

Das Theater, das fühle ich dann, ist gänzlich anders. Gewiß, auch hier werden heroische und sentimentale Menschen dargestellt. Aber wenn ich einen fetten und kahlköpfigen Schauspieler gefühlvoll, einen Hünen mit blauen Augen und hervortretendem Kinn heroisch spielen sehe, vergleiche ich mich nicht mit jener Figur, beziehe ich mich nicht auf sie, weil die Aeußerlichkeit des Schauspielers meine ganze Sinnlichkeit und seelische Teilnahme aufsaugt und ich mein Aeußeres von ihm verschieden weiß. Völlig absichtslos vollzieht sich in mir eine Zusammenschweißung der Figur des Stückes mit der Figur des Schauspielers, wobei mir immer die erste hinter der andern verschwindet. Mag die Figur zart, lasterhaft, pompös, ausschweifend, hingebend, dunkelmännisch gedacht sein — mich interessiert nur die Figur des Schauspielers, der sie darstellt, und da weiß ich: ich habe nicht die Rundform seines Schädels, sondern mein Geist ist oval; ich habe nicht die stechenden Augen dieses Mannes, sondern leichte und bewegte; jenes Geschöpf ist ein Weib, und ich bilde mir ein, ein Mann zu sein (und Frauen, die es wissen müssen, haben mir das Recht dazu bestätigt). Schließlich bin ich zwischen zwanzig und dreißig, und jener alte Gauner ist ein vieux marcheur.

Alle sind also anders und gehen mich nichts weiter an, als daß ich sie wie interessante Erscheinungen außer meiner Gestalt verfolge. Ich fühle mich in meinem Fauteuil außerordentlich wohl, ich fühle, die Kunst ist nichts als eine Prozession, der man als Andersgläubiger anwohnt, eine Defiliercour, von einem Potentaten gelassen hingenommen, und wenn rasch gespielt wird, ein Wettrennen von Personen, die man

nur mit den Augen, nicht mit dem Gefühl und, wenn schon mit dem Sentiment, nicht mit dem Ressentiment in sich aufnimmt. Ich kann nach dem Theater in das Restaurant oder das Kaffeehaus gehen, ohne beunruhigt zu sein, ja, was noch mehr ist, einsam nach Hause wandeln, ohne daß ich etwas andres werden, sondern vielmehr ganz und für immer so sein und leben will, wie in diesen Augenblicken: an einem Wasser langsam dahinwandern, die Lichter der Häuser in ihm tanzen, ein Bogenungeheuer sich darüber hinspannen sehen, wie jetzt das kalte Geländer mit meiner Hand berühren, in meiner Haut aufschauern, ernsthaft und vorwiegend an den fetten und kahlköpfigen Schauspieler zurückdenken und dann nachlässig, wie nebensächlich, an die hinter ihm versteckte Figur, überlegend, was für merkwürdige und dabei gleichgültige Gestalten doch diese Dichter ersinnen, und wie sich die Theaterschriftsteller damit begnügen müssen, mit ihren Stücken nichts als Regiebemerkungen für Schauspieler zu schreiben. Diese Schauspieler, ja, erlebe ich vollen Anteils, die Figuren der Dichter aber sind für mich andre, dritte, keineswegs sind sie Ich oder auch nur mit mir verwandt, ja, jede nähere Beziehung zu ihnen lehne ich ab. Die Schauspieler, sie erfreuen und fesseln mich; sie erspähe, betaste, erfühle, zerpresse ich und koste sie aus. Aber auch sie, da ich die Unterschiede zwischen ihrer Gestalt und meiner zu deutlich sehe, ohne irgend welchen persönlichen Zusammenhang.

Bist du diesem dummen, unangenehmen Schauspieler da ähnlich, frage ich mich bei meinem zehnten Theaterbesuch. Er hat eine so merkwürdige, schwanke Art zu gehen, sein Rücken ist etwas krumm, und wenn er andeuten will, daß er nervös sei, läßt er seinen Kopf mit einem dir bekannten deutlichen Knacksen im Nacken zucken.

Oder dieser junge Mensch, der den Anatol spielt — empfinde ich bei einem spätern Besuch — ist begreiflicherweise nicht ohne Erfolge: er hat eine weiche, nachgiebige, geschmackvolle und doch nicht ganz unbedeutende Art; seine Manschetten, seine Schuhe, seine Möbel, alle sind wie Stücke von ihm. Merke dir, wie er sich benimmt (geht es mir zum ersten Mal durch den Kopf): ganz zart drückt er die Oberarme der Dame, mit gespreizten Fingern, die keine Kraft verschwenden, als wollten sie sie sicher machen. Aber jetzt schließt er die Finger zusammen, jetzt drückt er zu; siehst du, wie ihre Figur sich biegt. Er lehnt sie ein wenig nach hinten über, sie wendet den Kopf zur Seite, er tut es ebenso, er macht ‚hm hm‘ mit einem undeutlichen und gar nicht nachzumachenden Laut (aber zu Hause muß ich ihn doch nachzumachen versuchen), und jetzt wendet sie den Kopf wieder nach hinten, hält die Augen auf ihn gerichtet, worauf er sie leise küßt, dann heftiger wütend mit seinem Mund bedrängt, bis sie langsam die Augen schließt. Wenn eine Frau das tut, ergibt sie sich bald, und ich bewundere diesen Schauspieler, seine Gestalt, seine Kleidung, seinen Gestus, seine

Stimme. Aber nun gibt er sie frei, seine Hände lassen ihre zusammengepreßten Arme mit einer fast eckigen, ornamental gedachten Bewegung los, ich sehe seine Muskeln förmlich abschwellen, ich starre auf sein Gesicht, um zu sehen, ob das so lange zurückgestaute, nun in die Hände fließende Blut sein Gesicht erblassen machen wird, aber ich sehe, von höchster Bewunderung ergriffen, nur ein gleichmäßig bewegtes und auch in der Farbe unverändertes Gesicht, und auf seinen federnden Sohlen geht er leicht und schlank, wie ein Mensch, der sagen will: Die nächste Dame, bitte . . .

Ja, denke ich, als ich ganz erregt auf die Straße trete: So will ich sein, graziös wie er, elegant wie er, geschmackvoll und entschieden wie er, und den Frauen gegenüber gleich ihm ein Sieger. Und der Schauspieler wird plötzlich für mich zu einer drohenden Wirklichkeit, einem eifernden Vorbild und einem mich peinigenden Zuchtmeister, wie es einst die Figuren der Romane waren.

Bei meinem nächsten Theaterbesuch aber fällt mir ein stattlicher, breitschultriger und doch seinen Körper wie einen von ihm gespielten Gegenstand beherrschender Schauspieler auf. Er ist zurückhaltend, zuweilen finster, seine Bewegungen sind knapp, dezidiert, imperatorisch. Auch jede Bewegung scheint er auf das unbedingt notwendige Maß zu beschränken, er dreht sich im kürzesten Kreis, wählt zu jedem Punkt den kürzesten Weg; er setzt, ohne sich umzusehen, glatt und sicher sich auf einen Stuhl, seine Beine setzt er so auf, daß seine Knie einen rechten Winkel bilden, seine Füße stehen unermeßlich weit nach außen, seine Hand läßt er sichtbar vor die Seitenlehne seines Sessels herniederhängen, damit es deutlich werde, wie ihre hervortretenden Adern vom Blute hochgeschwellt werden. Eine fein nervöse Hand zu dieser männlichen Gestalt, das Haar ganz kurz, der Blick geradeaus, die Stimme fest, deutlich, nicht laut und doch bestimmt.

Nach dem Schluß der Vorstellung geht es mir böse: So möchte ich aussehen, fühle ich mit jähem Schaudern, so mich bewegen, mich setzen, sprechen, blicken, handeln können. Ich sehe in eine Schaufensterscheibe, ob ich so aussehe, in das Wasser, das aber mein Bild in der Dunkelheit nicht zurückwirft. Ich gehe in ein Café, um in einen Spiegel zu sehen, um beim Abschreiten des Raumes meine Haltung zu fühlen, zu spüren, ob ich richtig grüßen, sicher an Bekannte herantreten kann. Aber in dem Spiegel sehe ich mein Gesicht ohne jeden Ausdruck, finde ein starres, blödes, langweiliges Gesicht. Und mein Hutrücken ist verlegen, einen Bekannten übersehe ich, einem andern vermag ich mich nicht bemerkbar zu machen, und dem ich in die Hände gerate, ist ein lästerlicher Patron, dem ich ausweichen wollte, weil er sehr übel ist.

Am nächsten Morgen überrasche ich mich, wie ich einem Gedanken nachhänge, ohne es zu merken. Ich warte dabei an der Haltestelle der Straßenbahn und blicke gelangweilt durch die Eisenstäbe in den Rinn-

steinabfluß. Es ist ein heller Tag, eine leichte Wolke spiegelt sich mit mir im Wasser. Ich sehe ein starres, blödes, langweiliges Gesicht. Dann gehe ich weiter und merke im Vorwärtsschreiten, daß ich krumm, ohne Haltung, mit törichten Armbewegungen schreite, ein junges Mädchen, das vorübergeht, aber gar nicht anzusehen wage . . .

Wie sehe ich aus? Man kann leben, ohne zu wissen, was für ein Gesicht man hat. Aber ich will eins haben, wie jener Verführer Anatol oder jener männliche Mann auf dem Theater. Ich blicke die ganze Woche hindurch in jeden Spiegel, um zu prüfen, ob ich überhaupt wohl Aussicht habe, mit meinem Gesicht ein solcher Elegant oder eine solche Männlichkeit zu werden. Im Umgang mit den Menschen aber kopiere ich am Morgen Anatol, am Nachmittag den männlichen Mann (obwohl ich es umgekehrt tun sollte, da Anatol nur eine Nachmittagsexistenz und ein männlicher Mann am Vormittag am besten ist). Bei jedem Schritt, jedem Gruß, jedem Gespräch, jeder Arbeit fällt mir das Vorbild eines andern Schauspielers ein. Ich mache keine Bewegung mehr naiv, keine mehr zufrieden, ich habe Vorsätze, Hoffnungen, Zerknirschungen und entsetzliche Unsicherheiten . . .!!

Und ich wende, um mich nicht stärker noch aus dem Gleichgewicht zu verlieren, mich wieder von allen Theatern ab und beginne von neuem Romane zu lesen, wiewohl ich weiß, daß nach einer Weile ich sie wieder wegwerfen, weil mich ihre Personen peinigen, und die Theater aufsuchen werde, bis ich dann abermals zu den Romanen zurückkreisen muß.

Ja, ich habe ein entsetzliches Verhältnis zu der Kunst. Wenn ich doch erst älter wäre! Oder wenn einer, der älter ist, so offen, wie ich das schrieb, mir sagte, ob ältern Leuten es noch ebenso wie mir ergeht. Denn ganz ohne persönliche Rückbeziehung auf mich selbst kann man doch Figuren nicht erleben, und erlebt man diese Beziehungen, dann ist die Kunst als ein Kompendium der Moral- und Anstandslehre schlechterdings nicht zu ertragen!!

Liebesstrophen / von Maximilian Brand

Du Siegerin, ich glühe schon
und lechze nach der schwarzen Flut
der weichen Nacht, verdorrter Ton,
der sich vertropft im leisen Blut.

Ich recke meinen Arm nicht auf,
den treuen, der mein Haupt umhüllt.
Nimm, Schicksal, über mich den Lauf!
Ich bin gebeugt. Ich bin erfüllt.

Aus einem Band Gedichte, der bei Alfred Richard Meyer in Wilmersdorf erscheint.

Rundschau

Rezitation

Emil Geyer und Ellen Geyer-Neustaedter veranstalteten neulich wieder einen Vortragsabend. Von beider Können und Eigenart ist hier schon mehrmals die Rede gewesen. Mir scheint seine Vortragskunst um ebensoviel besser, wie ihre schauspielerische Begabung größer ist. Geyers Temperament ist begrenzt, und seine psychische Kraft führt nur selten in überraschende Tiefen; aber er erfaßt den Sinn eines lyrischen Kunstwerks und bringt ihn zur Geltung. Er hebt den Rhythmus, die heimliche Melodie heraus, durch die alle Worte eines Gedichtes neu sind; und indem er diesem innersten Formprinzip der Lyrik jedes stofflich-psychologische Detail unterordnet, wird er dem tiefsten Sinn des Dichters gerecht. Seine Frau Ellen ist von viel tiefer bohrendem Temperament, und ihre Nervosität (zuweilen nur beunruhigend) beschenkt uns oft mit psychologisch Ergriffenem von außerordentlicher schauspielerischer Genialität. Aber indem ihr alles zu einem fiebrigen Spiel, einer ekstatischen Rolle wird, zerreißt sie mit psychischem Naturalismus die lyrische Form, löst den Rhythmus auf, zerstört das Gedicht. Wenn es sich um eine ‚Novelle' in Versen handelt, so fesselt ihre Art uns ganz — aber im eigentlichen lyrischen Gedicht wird ihr dramatisches Plus zum rezitatorischen Minus.

Das mußte besonders auffallen bei den beiden jungen Dichtern, denen dieser Abend gewidmet war. Beide sind Erzfeinde des Naturalismus, des alten groben wie des feinern neuen, des ‚romantischen'. Sie sind Diener der reinen Form, sie streben zum ganz in sich geschlossenen, stoffentbundenen Kunstwerk — und scheinen mir in ihrem Streben bedeutend, weil sie beide nicht hochmütige, dumm-kühle George-Schüler sind, sondern die volle ästhetische Abgerücktheit mit heftigster Vitalität des stofflichen Empfindens vereinen. So weist denn auch beider Form über George auf Conrad Ferdinand Meyer zurück. Damit sind freilich ihre Gemeinsamkeiten erschöpft, und nun heben sie sich scharf voneinander ab. Harry Kahn mit einem Hang zum Aristokratischen, einer prunkenden Farbenpracht, einem ingrimmigen Pöbelhaß und einer nicht immer ganz formal geklärten Lust an Blut und Brunst. Eine prachtvoll großzügige ‚Ballade von den Herren und den Knechten' und eine für mein Gefühl nicht ganz konzentrierte, aber an prächtigen Details reiche Novelle beweisen sein ungewöhnliches episches Talent. Ernst Lissauer ist durch und durch Demokrat: breit, schwer und fromm geht sein Dichten über die Ackererde, verbrüdert sich pantheistisch dem ganzen Raum und umkreist legendarisch die Gestalt Jesu Christi, des großen Volksmannes. Dieser Dichter hat heute über sein fein und solid gefeiltes Bändchen ‚Acker' hinaus einen Rhythmus gefunden, in dessen regellos freier Gesetzlichkeit ein Weltgefühl von

reinster, tiefster Genießerkraft schwingt. „Wer am meisten genießt, betet am meisten." Es kamen ein paar ungedruckte Gedichte Lissauers zum Vortrag, die (ohne im mindesten nachzuahmen) aufs innerlichste an des großen Verhaeren Ton erinnerten. Mit solchen Gedichten reift etwas Großes in Deutschland: eine neue Religiosität. Julius Bab

Kavaliere!

Oder wie die Satiriker Rudolf Lothar und Robert Saudek über diese Menschengattung denken. Wer Lothar ist, weiß die Welt. Wer Saudek ist, erfuhr ich vor etwa sieben Jahren, als in der Dämmerung eines Frühlingstages ein schlanker Jüngling in mein Zimmer trat und ohne die geringste Schüchternheit bekannte, daß er im Begriffe stehe, eine neue Epoche der dramatischen Kunst heraufzuführen. So und nicht anders sagte er. Zwei Dramen, die er bei sich habe, würden mich ohne weiteres von der Wahrheit seiner Behauptung überzeugen. Ich las und ließ den Dichter nach drei Tagen wiederkommen. Diesmal zeigte er mir einen Brief von Arthur Eloesser, der ohne alle Floskeln schrieb, daß es über seine Kräfte gehe, aus den Saudekschen Tragödien irgendwelche Spuren von Talent herauszufinden. Der böhmische Messias schrie vor Lachen und verwies auf eine weisere Nachwelt, die ihn zum mindesten als zweiten Hebbel, Herrn Eloesser aber nicht einmal als zweiten Beckmesser behandeln würde. Ob ich es mit der Mitwelt oder mit der Nachwelt halten wolle? Ich verhehlte nicht, daß ich Herrn Eloesser immer schon bewundert hätte, daß ich mich freute, auch in unserm Falle mit ihm übereinzustimmen, daß ich dieselbe Meinung aber mit so schonungsvoller Milde auszudrücken weder fähig noch gesonnen sei. Und Roß und Reiter sah ich niemals wieder. Dafür las ich in allerlei Zeitungen und Zeitschriften immer neue oder richtiger: immer denselben Artikel von Herrn Saudek, der es sich für die nächsten paar Jahre zur Aufgabe gesetzt hatte, Fritz Mauthner zu entdecken, zu erklären und nach jeder Richtung hin zu protegieren. Als aber auch diese schätzenswerte Tätigkeit dem Dichter keine Bühne öffnete, faßte er den kühnen Entschluß, von Prag zu Wien, von der Theorie zur Praxis, kurzum: von Mauthner zu Lothar überzugehen. Mit welchem Erfolg, das haben wir eben gesehen. Il y a des juges à Berlin. Wenn es aber keine gäbe, dann wäre die Interimsdirektion des Hebbeltheater für ihre vier Monate versorgt. Diese Sportkomödie hat alles, um ein Bürgerpublikum zu bezaubern. Sie schwingt die Geißel über den Adel. Sie läßt Blicke hinter die Kulissen der Klubmenschheit tun. Sie spannt auf die Folter einer Ehrengerichtsverhandlung. Sie biedert sich dem berlinischen Volkstum an. Sie erinnert sich abwechselnd an Sudermanns ‚Ehre' und an Sudermanns ‚Heimat' und münzt diese beiden Begriffe teils zu gehaltvollen Aphorismen, teils zu schwermütigen Lyrismen aus. Sie hegt nicht so sehr den flammenden Ehrgeiz, eine neue Epoche der dramatischen Kunst heraufzuführen, wie den kühlen Wunsch, mit den bewährtesten Mitteln der ältern Epochen möglichst hohe Abrechnungen zu erzielen. Quod deus male vertat. S. J.

Aus Menschenliebe

Der Neue Theateralmanach für 1910, theatergeschichtliches Jahr- und Adreßbuch, herausgegeben von der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger, enthält in dem Nachweis über gastierende und zeitweise privatisierende Bühnenangehörige die folgende Eintragung:

Lautenburg, Sigmund, Geheimer Intendanzrat, Ehrenmitglied der Herzoglichen Hoftheater in Coburg und Gotha, Komthur erster Klasse, Ritter hoher und höchster Orden, Berlin W. 15, Kurfürstendamm 220, im eigenen Hause.

Antwort an Karl Kraus

Die letzte Nummer der ‚Fackel' beschäftigt sich vier Seiten lang mit meinem vor vierzehn Tagen in der ‚Schaubühne' erschienen Referat über die berliner Vorlesung des Herrn Kraus. Mein Bericht war sachlich und kündigte am Ende eine Broschüre über Herrn Kraus an. Dieser nun druckt alle inhaltslosen Besprechungen, die in berliner Zeitungen über seine Vorlesung erschienen sind, in ihrer ganzen Länge ab, polemisiert auch gegen einen Referenten, der sich etwas unbotmäßig über ihn geäußert hat, versichert aber, da er auf mich zu sprechen kommt, daß er „dem nichtigsten Anlaß nur dann zu viel Ehre erweist, sobald ihm dazu etwas einfällt." Und beweist auf vier Seiten, daß ihm als Antwort auf meine Kritik tatsächlich nichts eingefallen ist als alberne Lügen und perfider Tratsch, so er aufgeschnappt oder erfunden haben mag. Der Wohlinformierte versichert, daß ich eigens nach Berlin gekommen sei, um gegen ihn in der ‚Schaubühne' zu schreiben. Ich verließ Wien aber, lange vor der Ankündigung der Krausschen Vorlesung, einfach deshalb, weil ich es satt hatte, in einer Stadt zu leben, wo eine Zeitschrift von der Personalienkrämerei der ‚Fackel' denkbar ist. Und wenn sich mein Vorsatz, Herrn Kraus psychologisch darzulegen, bis zu einer gewissermaßen hysterischen Intensität verdichtete, so ist das nicht auf eine in Haß verwandelte Liebe zurückzuführen, sondern nur auf die Entrüstung darüber, daß seit elf Jahren in Wien kein einziger Schriftsteller den Mut gezeigt hat, einem Literaten von der Beschaffenheit des Herrn Kraus die Wahrheit zu sagen. Die Art seiner Antwort allerdings macht es mir begreiflich, warum es keiner riskieren wollte. Herr Kraus steckt bis über die Ohren in privatestem Klatsch, und vielleicht haben andre Grund zu der Furcht, unangenehmere Dinge verraten zu sehen als ich. Oder aber sie haben einen unüberwindlichen Widerwillen dagegen, sich mit einem Widersacher von der Taktik des Herrn Kraus einzulassen. Er drückt sich um die Wiedergabe meines kleinen Artikels herum und zitiert ihn nur bruchstückweise und entstellt. Er wird auch die Berichtigung, die ich ihm senden werde, nicht eher bringen, als bis ihn das Gericht zwingt, seinen Lesern einzugestehen, wie wenig er sich auf seine verleumderischen Informationen über mich verlassen durfte. Freilich ist Herr Kraus nicht blos ein Geberdenspäher und Geschichtenträger, sonden auch ein Prophet. Aber seine Befürchtungen für meine Zukunft nehme ich nicht ernster als seine

Angst, meine Polemik könne sich „zu einer Kindertragödie auswachsen". Mag er mich immerhin abkanzeln, wie der Rektor Sonnenstich einen verworfenen Schüler: es ist dennoch nicht unmöglich, daß Herr Kraus in der Schlußszene meines ‚Frühlingserwachen' die Rolle des kleinen Moritz Stiefel spielt. Meine Broschüre erscheint in wenigen Wochen.

Karl Adler

*

Um aber die Kritik des Herrn Adler vollends zu entwerten, teilt Herr Kraus seinen Lesern mit: diese Kritik sei erfolgt, nachdem (gemeint ist: weil) er der ‚Schaubühne' das Tauschexemplar seines Organs ‚entzogen' habe. O welch ein edler Geist ward hier zerstört! Herr Kraus hat nämlich, trotzdem die Vorgänge sich eben erst abgespielt haben, nicht die leiseste Ahnung mehr, daß er den Tauschverkehr nicht vor, sondern nach einem Angriff der ‚Schaubühne' auf ihn eingestellt hat. Gehen wir chronologisch vor. Am 9. Januar 1907 ist die ‚Schaubühne' für Herrn Kraus ein weit besseres Blatt als die ‚Neue Rundschau', ist sie „eine auch sonst manchmal lesenswerte Zeitschrift", aus der die ‚Fackel' ein Gedicht abdruckt, weil ihr Herausgeber „sich verpflichtet fühlt, für den stärksten Eindruck, den ihm seit langer Zeit neue Lyrik gebracht hat, öffentlich zu danken". Drei Jahre später, am 25. Oktober 1909, ist die ‚Schaubühne' noch immer ein Blatt, das Herr Kraus teils außerdem, teils deshalb „gern sieht, weil ihm mancher Beitrag Freude gemacht hat". Drei Wochen später aber, am 18. November, bringt dieselbe ‚Schaubühne', gleich unbekümmert um Hochachtung wie um Nichtachtung des Herrn Kraus, einen Beitrag, der ihm so wenig Freude macht, daß er das Tauschverhältnis aufhebt. Es lebt ein Gott, zu strafen und zu rächen. Selbstverständlich gibt Gott nicht zu, daß ihn der heftige Angriff Erich Mühsams dazu veranlaßt, sondern er erfindet einen Vorwand. Er erklärt mit einer erschütternden Grandezza, daß er sich den (Gratis-) „Bezug einer Zeitschrift versagen" müsse, die den Kulturfaktor Herwarth Walden nicht ganz so wichtig nimmt wie er. Daß sich in Herrn Waldens Wohnung die berliner Vertriebsstelle der ‚Fackel' befindet, mag den guten Mann für Herrn Kraus, kann ihn aber schließlich weder für mich noch für meine Mitarbeiter verehrungswürdig machen. In der Sprache des Herrn Kraus ist diese unsre Widerspenstigkeit „eine Abscheulichkeit", für die jede andre Ahndung als die Entziehung der ‚Fackel' zu gelinde wäre. „Schließlich kommt alles, selbst was man sich wünscht", sagt Gringoire. Als einstmals Harden, von Herrn Kraus angerempelt, auf die ‚Fackel' verzichtete, schrieb ihr Herausgeber in seinem Briefkasten: „Sie fragen, ob Maximilian Harden ‚reagiert' habe. Gewiß. Er hat die Zusendung des Tauschexemplars der ‚Zukunft' eingestellt. Jetzt muß ich das Blatt abonnieren. Ja, ja, so strafen Große." Es ist also Herrn Kraus nach fünfzehn Jahren voll Mühen und Krämpfen eine Leistung geglückt, die irgendwo in Hardens Lebensarbeit ein Gegenstück findet und ihn in die Reihe der Großen rückt. Ich gratuliere.

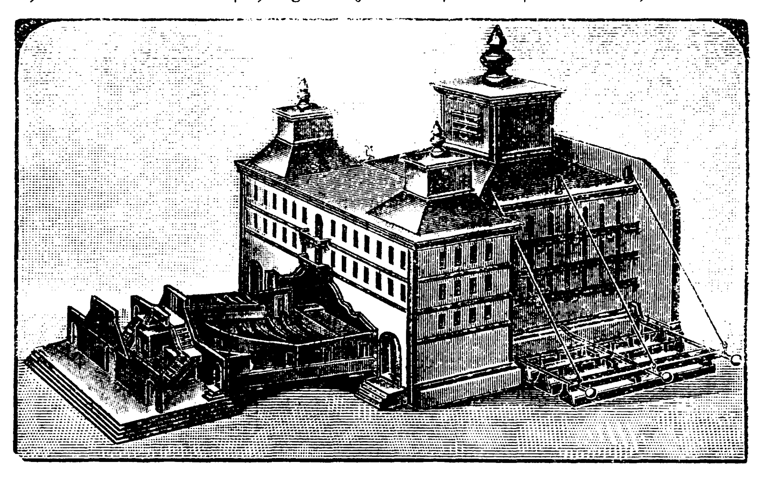
S. J.

Aus der Praxis

Feuersichere Theaterbauten

/ von Lill-Laureat

Die behördlichen Sicherheitsorgane sind im Verein mit der Technik fortgesetzt bemüht, die bei Theaterbränden gesammelten Erfahrungen in Vorsichtsmaßregeln sich zu nutze zu machen. Die Hauptsache bei Theaterbränden bleibt freilich die möglichst schnelle Entleerung des Theaters von den Besuchern. Neben andern Mitteln, die den Zweck haben, den Theaterbrand am Entstehungsort zu lokalisieren, ist das bis heute darum



das Hauptmittel geblieben, weil jene andern Mittel — eiserner Vorhang, unverbrennbare Dekorationen und Requisiten und dergleichen — im Augenblick höchster Gefahr sehr oft nicht den gestellten Anforderungen genügten.

So muß man denn auf lange Zeit hinaus danach trachten, ein während der Spielzeit in Brand geratenes Theater so schnell wie möglich zu leeren. Alle Neuerungen und technischen Versuche zielen darauf ab. So hat zum Beispiel ein Erfinder Müller in Kottbus die Anregung gegeben, im Theaterraum überall, wo angängig, statt der bisher festen Zwischenwände solche aus imprägniertem leichten Material, also aus Papier und Pappe herzustellen. Diese der dekorativen Ausstattung des Theaters angepaßten Wände sind dann mit einem für den Theaterbesucher leicht erkennbarem Merkmal zu versehen und bei Feuersgefahr einzudrücken, um aus mehreren kleinen Räumen einen großen zu schaffen, durch den das Publikum schnell und unversehrt den Weg ins Freie findet.

Diese einreißbaren Zwischenwände haben aber einen Nachteil insofern, als sie unter Umständen die schnelle Ausbreitung eines Theaterbrandes be-

deutend beschleunigen, weil der Brandherd dadurch vergrößert und die für die Ausbreitung des Feuers nötige Luft geschaffen wird. Wenn daher der Erfindungsgedanke an und für sich einen guten Kern haben mag, so ist aus besagtem Grunde wohl bisher die Einführung dieser Neuheit unterblieben.

Dagegen ist eine andre, durch deutsches Reichspatent geschützte Erfindung der Erwägung wert. Der Erfinder, M. Maußhardt aus Billigheim in der Pfalz, hat, wie aus der Abbildung ohne weiteres ersichtlich ist, einen Theaterbau konstruiert, der in der Tat sehr ernst zu nehmende originelle Einrichtungen besitzt und sich im großen technisch vollendet ausführen lassen und auch bewähren würde.

Maußhardt bezweckt mit seiner Erfindung die schnellste Entleerung eines besuchten (während der Vorstellung in Brand geratenen) Theaters auf automatischem Wege. Er rechnet bei seiner Konstruktion mit allen möglichen, sich stets bei einer Feuersgefahr in besuchten Theatern ergebenden Zwischenfällen und Umständen, wie: lebensgefährliches Gedränge an den Ausgängen, äußerste Rücksichtslosigkeit und dergleichen. Gehört es doch durchaus nicht zu den Seltenheiten, daß bei solchen Katastrophen Personen nicht durch Feuer den Tod erlitten, sondern erdrückt und niedergetreten wurden.

Die Maußhardtsche Erfindung stellt eine Einrichtung zur ‚gleichzeitigen' Entleerung der im Parkett und den Rängen sich aufhaltenden Zuschauer dar.

Hinter den Rängen befinden sich, mit diesen gleichlaufend, Gänge, und an den Seitenmauern des Theaters ziehen sich für jeden Rang zwei Galerien entlang, auf die man von den Gängen aus durch Schiebetüren gelangt. Ein Teil der Türen ist balkonartig fest mit dem Mauerwerk verbunden, während der andre Galerienteil an Auslegerträgern hängend angeordnet wird. Diese Auslegerträger lassen sich um Zapfen niederlegen. Mit Hilfe von Ketten oder Seilen, die über eine Rolle und Trommel geführt werden, überträgt sich diese Umlegung auf eine Welle, die wiederum ihre Bewegung mit Hilfe eines Kegelräderpaares auf eine Querwelle weitergibt. Das Theaterparkett nebst den Nebenräumen ist als eine oder mehrere Plattformen ausgebildet, welche mit den darauf befindlichen Zuschauern vermöge mechanischer Antriebsvorrichtungen aus dem Theater auf Rädern hinausgefahren werden.

Die durch das Sinken der Schwebegalerien sich ergebende Fallkraft wird nun zum Ausfahren der Parkettplattformen verwendet. Zu diesem Zweck ist jede Plattform mit einer Zahnstange ausgerüstet, die mit einem auf der Querwelle befindlichen Zahnrad im Eingriff steht. Bei einem Theaterbrand tritt diese Feuerschutzeinrichtung folgendermaßen in Tätigkeit:

Zunächst öffnen die Theaterfeuerwehrleute die auf die Schwebegalerien führenden Schiebetüren, damit die Zuschauer des Theaters die Schwebegalerien sofort betreten können. Mittels besonderer an der Galeriewand befindlicher Abdrückmechanismen drücken nun die Feuerwehrleute die Galerie mit ihren Trägern von der Wand ab, worauf diese infolge ihres Eigengewichts auf den Erdboden sinken. Gleichzeitig werden auch alle Parkettplattformen nach außen gefahren, bis das gesamte Parkett vollständig aus dem Theater heraus ist. Damit diejenigen Zuschauer, welche nach Herablassen der Schwebegalerien etwa noch durch die Schiebetüren sich flüchten, nicht in die Gefahr eines Absturzes gelangen, aber auch gegen die Feuersbrunst geschützt sind, befinden sich unter den Schwebegalerien noch festgebaute Galerien, die durch einige Treppenstufen erreichbar sind und in das Treppenhaus einmünden. Damit die herabgelassenen Schwebegalerien nicht zu stark auf den Boden stoßen, sind unter ihnen Federn angeordnet, die eine pufferartige Wirkung ausüben. In Fällen, wo infolge schwachen Theaterbesuchs diese Galerien nur spärlich besetzt sein würden und dadurch ein Herablassen

erschwert oder unmöglich wäre, kommen besondere Hilfsmittel in Betracht, die ein Nichtfunktionieren beheben. Vermittelst mit Wasser zu füllender Tangs, die auf diesen Galerien sich befinden, kann in solchen Fällen das zum Funktionieren nötige Gewicht beschafft werden. Dagegen wird einer zu schnellen Bewegung durch Bremsvorrichtungen entgegengearbeitet.

Es hat somit bei der Maußhardtschen Erfindung alles bei einem Theaterbrand zur Abwehr des Feuers Nötige Berücksichtigung und Lösung gefunden. Notwendig ist noch, daß das Theatergebäude selbst freisteht, obwohl sich die Einrichtung dieser Erfindung teilweis auch auf eingebaute Theater entsprechend anpassen läßt. Aus feuersicherheitlichen und technischen Gründen muß man aber stets dafür plädieren: Dem Theater ein freier Platz! Jedenfalls verdient die Maußhardtsche Erfindung durchaus, daß die in Frage kommenden baupolizeilichen Sicherheitsorgane sich eingehend mit der Konstruktionsweise vertraut machen.

* * *

Annahmen

Arthur Lippschitz: Der G. m. b. H.-Tenor, Schwank. Magdeburg, Stadttheater.

W. Somerset Maugham: Penelope, Komödie. Berlin, Neues Schauspielhaus.

Robert Scheu: Der letzte Abend, Ein Akt. Wien, Burgtheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

25. 1. Johannes Wiegand: Weltwende, Dreiaktiges Schauspiel. Meiningen, Hoftheater.

30. 1. Arno Holz und Oscar Jerschke: Die Perle der Antillen, Komödie. Halle, Neues Theater.

2) von übersetzten Dramen

Alfred Sutro: Dorothys Rettung, Vieraktiges Schauspiel. Hamburg, Thaliatheater.

3) in fremden Sprachen

Guelfo Civinini: La Regina, Schauspiel. Rom, Argentina-Theater.

Ugo Ojetti und Renato Simoni: Casaneras Hochzeit, Schauspiel. Turin, Carignano.

Neue Bücher

Emil Bünnings: Die Frau im Drama Ibsens. Leipzig, Xenienverlag. 57 S. M. 1,—.

Willy Dähne: Schiller im Drama und Festspiel. Meiningen, Keyßnersche Hofbuchdruckerei. 99 S. M. 2,—.

Hermann Lufft: Die Weltanschauung des Hamlet. Leipzig, Xenienverlag. 73 S. M. 1,20.

Arnulf Perger: System der dramatischen Technik mit besonderer Untersuchung von Grabbes Drama. Berlin, Alexander Duncker. 333 S. M. 10,—.

Zeitschriftenschau

Theodor Antropp: Vom Burgtheater. Kunstwart XXIII, 9.

Albert Borée: Zur Entwicklung der Regie. Reclams Universum XXVI, 18.

Wolfgang von Gersdorff: Vom japanischen Theater. Deutsche Bühne II, 2.

H. Gravenhorst: Schillers Phädra. Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXIII, 11.

Gustav M. Hartung: Zur Theaterausstellung 1910. Deutsche Theaterzeitschrift III, 5.

B. von Kospoth: Theater bei Turcaret. Der neue Weg XXXIX, 4.

Hans Landsberg: Zur Bühnengeschichte des ‚Macbeth‘. Deutsche Bühne II, 2.

Karl von Levetzow: Pantomime. Merker 8.

Arthur Neißer: Weibliche Operettenstars. Bühne und Welt XII, 9.

Gustav Werner Peters: Wilhelmine Schröder-Devrient. Deutsche Bühne II, 2.

Engagements

Augsburg (Stadttheater): Fritz Bartsch.

Baden-Baden (Großherzogliches Theater): Margarete Sedlmayr, Sommer 1910.

Berlin (Kleines Theater): Heinz Sarnow.

Beuthen (Stadttheater): Herbert Guth 1910/11.

Bielefeld (Stadttheater): Curt Harden, Edgar Pauly 1910/11.

Bonn (Stadttheater): Max Möller 1910/11.

Bromberg (Elysiumtheater): Conrad Loehmke, Sommer 1910.

(Patzers Theater): Hans Sahlro, Sommer 1910.

Celle (Uniontheater): Alfred Fischer, Sommer 1910.

Colberg (Sommertheater): Alice Schlegel 1910.

Danzig (Stadttheater): Adolf Lermer 1910/11.

Dortmund (Stadttheater): F. W. Schimmel 1910/12.

Dresden (Hoftheater): Julius Brandt.

(Zentraltheater): Gustav Walter Braeuer.

Elberfeld (Stadttheater): Regisseur Paul Schliephak 1910/12.

Ems (Kurtheater): Joseph Ferry, Sommer 1910.

Frankfurt am Main (Residenztheater): Paul Graetz, Adelheid Leux 1910/13.

Franzensbad (Kurtheater): Albert Heinemann, Sommer 1910.

Zensur

Dem berliner Lustspielhaus ist ‚Der Feldherrnhügel', die Schnurre von Roda Roda und Karl Roeßler, die der Neuen Wiener Bühne erst nach neunzehn Aufführungen verboten wurde, bereits vor der ersten Aufführung verboten worden.

Dem stettiner Bellevuetheater ist die Uraufführung des Tendenzdramas ‚Herrenrechte' von Friedrich Heinrich (Fritz Herbert) verboten worden.

Nachrichten

Rosa Bertens scheidet am ersten März aus dem Verbande des Hebbeltheaters.

Doktor Carl Hagemann, der Intendant des mannheimer Hoftheaters, übernimmt am ersten September die Direktion des hamburger Deutschen Schauspielhauses.

Die Presse

Rudolf Lothar und Robert Saudek: Kavaliere, Sportkomödie in drei Akten. Hebbeltheater.

Berliner Tageblatt: Ein Theaterstück, ohne Liebe und Wärme ersonnen, mit einer unzulänglichen Rechenkunst kalkuliert.

Lokalanzeiger: Wenn man das Stück als Ganzes betrachtet, erkennt man ohne weiteres seinen anspruchslosen Verzicht darauf, mehr sein zu wollen als eine unterhaltsame, geschickte, auf theatralische Effekte hinarbeitende Komödie.

Morgenpost: Die Autoren springen mit bemerkenswerter Beweglichkeit von einer Frage zur andern, und sie lassen ihren Scheinwerfer bald hierhin, bald dorthin spielen. Dadurch verzerrt sich gelegentlich das Bild, das sie zeigen wollen, ein wenig ins Groteske, und der Gang der Handlung gewinnt bei dieser Art von Technik nicht eben an Klarheit.

Börsencourier: Das Stück ist bunt, ist spannend, bringt bewegtes Leben, bringt Sportwesen, absonderliche Szenerien, es wird auch Theater und Kasse füllen, mehr will es nicht.

Vossische Zeitung: Ein lehrreiches Stück, das mir von manchem Aberglauben und falschem Respekt geholfen hat. Kein Kavalier wird meiner demokratisch gestärkten Gesinnung mehr imponieren; denn sie haben die wahre Tugend nicht, die eine Sache des Volkes ist. Die Herren Lothar und Saudek haben es ihnen gründlich gegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW. 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 7
17. Februar 1910

Wiener Hofoper / von Paul Stefan

Schlenthers Schicksal hat sich also erfüllt. Seine zehn Jahre, die Zeit, die man hier einem Direktor gönnt, waren längst um, und so war es in der Ordnung, zu fragen, wie tief denn dieses Hofburgtheater noch sinken solle. Und da man sich schon entschlossen hatte, mit dem lieblichen Pathos, das unsrer öffentlichen Meinung eigen ist, zu fragen, so begann man überhaupt nachzudenken, ging selbst zu den schlechtesten Stücken nicht mehr ins Theater, entrüstete sich bei einem noch schlechtern möglichst geräuschvoll, und der Skandal war da, und ein offiziöser Leitartikel gegen den Hofrat Schlenther auch, und nach heroischen Kämpfen, die zu schildern Homer ein Reporter geworden wäre, hatte man einen neuen Direktor. Und mit dem lieblichen Pathos, das unsrer öffentlichen Meinung eigen ist, erwartet man nun, daß er uns retten werde.

Die Wiener machen sich eben Bewegung. Wäre irgend ein Ernst dabei, so ginge man daran (hier und anderswo), das System der Hoftheaterspielerei abzuschaffen, dieses System, das sich, bei innerer Verständnislosigkeit, zur Kunst verpflichtet glaubt und Geschäfte machen will, und so, schon vermöge seiner teuern Preise, eine Hörerschaft herangezogen hat, deren Unterhaltung, Unterhaltung schlechthin, mit jedem Mittel zu bestreiten ist. Dieser hohe Adel, dieses verehrungswürdige und reiche Publikum folgt einer gesellschaftlichen Pflicht und sucht Zerstreuung; jeder tragischen oder eigentlich komischen Erschütterung ist es gram. Wo für unsre Betrachtung die Kunst beginnt, dort hat für die seine das Vergnügen schon aufgehört. Gewiß, auch diese sorgsam gesiebte Menge ließe sich erziehen; denn das Gute liegt, hier wenigstens, noch immer merkwürdig nahe. Aber wehe, wenn sich eines Erziehers Wille offenbart! Da weiß gleich jeder alles besser. Die Tradition, die ‚alte Kultur' ist hier zu Hause. „Schauen Sie doch unsre Barockbauten an!" Die sind hier der beste Einwand, den ein gütiges Geschick unbequemen Menschen entgegengesetzt hat.

Das System führt zur Gleichgültigkeit. Es kommt hinzu, daß das kritische Gewissen im Morgenblatt das Hoftheatervolk zur Kunst erzieht, daß der Philister nicht ungebildet sein möchte, aber mit sicherm Instinkt jeder Größe widerspricht, worin ihn das Gewissen im Morgenblatt häufig genug unterstützt. Wie entzieht man sich allen diesen Konflikten? Durch Gleichgültigkeit. Waren also die Wissenden bei teuern Sitzen und geringen Leistungen längst gleichgültig geworden, so wurden es jetzt auch die Zahlenden, das neue Publikum der Hoftheater. So war die Gleichgültigkeit allgemein. Und was hätte uns gleichgültiger sein können als dieses letzte Hofburgtheater, als diese Hofoper, in der der Direktor nur einen Erfolg sucht und der Mitdirektor nur an sein Komödienspiel denkt? Wie sollte man nicht resignieren, wenn man sehen mußte, wie die genialen Versuche Mahlers verkannt, verhöhnt und vergessen wurden? Wenn man sieht, wie jetzt Weingartner unter milder Duldung der einen und sanfter Unterstützung der andern — denn noch ist sein Jahrzehnt nicht vergangen — an der Hofoper schaltet? Einige haben ihn lange für schädlich gehalten (auch ich); heute wissen es (im Privatgespräch) alle, daß er unmöglich ist. Aber schädlich? Die Erinnerungen an eine große Zeit sind zerstört. Man hat sie nicht zu schätzen gewußt. Und nun ist alles so nebensächlich, so gleichgültig. Das Publikum der Logen und des Parketts wird geduldig weiter verdauen. Vielleicht wird man sich nach zehn Jahren auf die sittliche Forderung besinnen . . . Wir können warten.

Weingartners gefährliche Zeit ist vorbei. Die Ruinen der Hofoper bedeuten nichts mehr. Wir sind schon ganz bescheiden. Ein gelegentlicher Gewinn wie ‚Der Barbier von Bagdad' wird allgemein als Hoffnung empfunden. Und ist irgendwo Hoffnung, so können sich die noch übrigen Gutgesinnten gar nicht fassen. Alle Schäden hat natürlich Mahler verschuldet, all die grauen Mißlichkeiten sind in Geduld hinzunehmen, und versagte das geduldige Publikum, so ließ sich das im vorigen Jahr durch den drohenden Krieg, läßt es sich heuer durch den bekannten Unfall des Direktors erklären.

Als ob Weingartner ‚Direktor' wäre! Er war es, und seine scheinbar eigensinnige Umschmeichelung der schlimmsten, bisher zum mindesten respektvoll verleugneten Instinkte unsrer Abonnenten habe ich in ‚Gustav Mahlers Erbe' zu schildern versucht. Seit dem Beginn der vorigen Spielzeit ist Herr von Wymetal der eigentliche Leiter. Er wird Oberregisseur genannt — der Posten ist neu; Mahler machte das alles selber — und verwendet einen fabelhaften Fleiß auf meininger Effekte. Wirklichen Aufgaben gegenüber versagt das Paar. Ergötzlich war ihre Verzweiflung angesichts der ‚Elektra'. Aber die Aufführung war ein Wunsch der Intendanz und der stärkste Kassenerfolg des Jahres, obwohl sie Weingartner dem neuesten Kapellmeister anvertraut hatte. Kürzlich noch wagte man den Versuch, das grausame Werk

abzuschütteln. Eine energische Mahnung von Richard Strauß half, und so wird der Geschmack des Publikums weiter bedroht. Weingartner erzieht nämlich zur Kunst der Großväter, zur Oper, zum romanischen Oberflächen-Esprit. In diesem Sinne wurde Wagner ‚gestrichen', schließlich aber doch ‚restituiert'. Der zur Oper restituierte ‚Fidelio' ist in der allgemeinen Langweile untergegangen; Mozart fast gänzlich verbannt, nur weil man zunächst die Absichten Mahlers unangetastet lassen müßte. (Etwas andres dafür zu geben, sind die Direktoren außerstande, wissen es und fürchten den Vergleich.) An Lortzing ist man gescheitert. Weber blieb unversucht. Von Zeit zu Zeit kommen interessante Versprechungen: Debussys ‚Pelleas und Melisande', E. T. A. Hoffmanns ‚Undine', des Berlioz ‚Benvenuto Cellini'. Die aufgeführten Neuheiten haben meist versagt; der Gewinn zweier langer Jahre ist ‚Siegfried', ‚Elektra', ‚Der Barbier von Bagdad'. Aber, wie gesagt, es ist alles gleichgültig.

Als halben Gewinn — denn in dieser Aera ist nichts warm und nichts kalt — kann man die neue Inszenierung der ‚Meistersinger' werten. Die Regie hielt sich diesmal zurück. War es Bescheidenheit? War es Unvermögen? Sicher ist, daß sie auf der Festwiese statt schlichter Feierlichkeit ein wirbelndes Treiben gab und nicht übel Lust zeigte, die Huldigung für Sachs als Gesangvereinsständchen von ihrem steifen Herrn David taktieren zu lassen. Aber schließlich war ein sehr hübscher Prospekt da, willkommen nach der Straße des zweiten Aktes, die irgend einem fränkischen Dorf, aber nicht dem Nürnberg unsrer Träume entsprach. Wahrscheinlich war sie durchaus historisch und echt; alles ist jetzt ‚echt', nur die Phantasie will nicht mit, wo keine Phantasie führt. Und so ließe sich von der neuen Mühe abermals sagen, was von dieser Opernleitung überhaupt gilt: nicht als ob sie ‚nichts' wäre, Eigenheiten und selbst Eigenschaften sind schon da; aber das Ganze ‚ist' nichts, es bleibt kein Eindruck, es bleibt kein Wert, wir spüren keine Kraft, keine Macht. Dabei hat Weingartner selbst dirigiert und manches sehr fein und schön getroffen, manches Tempo richtig gestellt, manches freilich überhastet, und jedenfalls nach meinem Empfinden das Beste geboten, was er als Operndirigent bisher zu bieten hatte. Aber vor der Bühne machte sein Können und Wissen abermals halt. Von allem andern abgesehen, war es doch leicht zu ermessen, daß sich Fräulein Marcel in deutsches Wesen nimmer fügen würde. Die Vorliebe des Direktors für die schöne Stimme der Dame ist gerechtfertigt. Nur müßte man auch einen künstlerischen Erzieher am Werke sehen, sonst bleibt es beim Experimentieren. Es scheint aber, daß Weingartner an diese Bildung gar nicht denkt. Wir brauchen nämlich wieder einen neuen Star. Da Herr Slezak und Fräulein Kurz einen großen Teil der Spielzeit beurlaubt sind, Frau von Mildenburg, die großartigste Tragödin der deutschen Opernbühne, durch einen sehr klugen

Vertrag gänzlich aus dem sogenannten Ensemble geflüchtet ist und Frau Gutheil-Schoder übersehen wird, so ist eine neue Sensation von Nöten. Man will Geld machen, gehe es, wie es geht. Leistungen bringt man nicht zustande, und weil die Leute doch noch kommen, wenn es ein paar Stimmen anzuhören gibt, so beginnt ein würdeloses Jagen und Haschen nach jeder Möglichkeit, einen Star, ein Zugstück zu kriegen. So ist man jetzt bei Fräulein Marcel und bei der ,Tosca' von Puccini angelangt, die in der währinger Volksoper längst abgeleiert und verknallt war. Und diese Oekonomie verbraucht fast so viele Stars wie Versprechungen. Schon verlassen die Tenoristen Stiles, Buysson und Kirchner das Institut. Aber neue ,Attraktionen' stehen bevor. Hereinspaziert! Künstler ohne Disziplin mögen sich des Treibens freuen. Ernstere merken, wie sie, nur noch auf Mätzchen dressiert, zurückgehen. Niemand regt an, niemand gibt, niemand herrscht. Die Tüchtigsten stehen abseits. Kapellmeister Walter, ein bedeutender Dirigent, hier herangereift und uns schon darum wert, feiert seine Siege immer häufiger in London; ein Herr Reichenberger dirigiert an Stelle Zemlinskys; Roller, der Maler-Regisseur, hat einem Bühnenpraktiker Platz gemacht. Und weil man gar so sehr an die Einnahmen denkt und jedes Spektakel brächte, wenn nur die brüllende Menge käme, ihm zuzujauchzen, eben darum kommt die Menge nicht. Denn soweit empfindet man hier ganz richtig. Ein Rest von Verständnis ist doch geblieben, und bei aller Sympathie für den bedrängten Direktor ist seine Fremdheit und Verlassenheit offenbar. Alles andre ist eine Frage der Zeit. Und außerdem ist es gleichgültig; vollkommen gleichgültig. Wir haben ja das System. Und ich glaube, daß uns heute auf lange hinaus selbst eine geniale Tyrannis, sonst die letzte Zuflucht unsrer Wünsche, nicht mehr helfen könnte.

Mutter und Tochter / von Peter Altenberg

Ich sah eine Mutter tief verzweifelt, daß ihr geliebtes Töchterchen keine „gute Partie" machen wollte — — —.

Sie zankte mir ihr, aber in ihrem Innersten hatte sie Rührung und Anerkennung.

Sie sagte zu ihr: „Das Leben ist nun einmal so, ich habe es auch auf mich nehmen müssen — — —".

Die Tochter blickte die Mutter schief und bitterböse an.

Dann heiratete sie einen reichen Mann, der sie betreute und beschützte.

Da sagte sie zu der Mutter: „Ich hatte falsche Vorstellungen, Ideale. Ich bin nun ganz glücklich und zufrieden — — —."

Da blickte die Mutter ihre Tochter schief und bitterböse an — —.

Cristinas Heimreise

Hofmannsthal weiß selber und er sagt es auch diesmal wieder: daß es ein andres ist, ob man etwas tut, und ein andres, ob man davon redet. Seine Buchkomödie hat er getan; von seiner Bühnenkomödie hat er geredet. Man sehe diese sechs Bilder an einem Abend, und man lese die drei Akte am nächsten Morgen. Sie füllen die Bühne nicht. Ihr Schritt reicht nicht hinüber, weil sie in jedes schwebende Schrittchen, in jede ihrer wiegenden Bewegungen, aber nicht minder in jede regungslose Stellung so ehrlich selbstverliebt sind, daß sie sich nur mit Widerstreben davon trennen. Was fröhlich, schwerlos, beschwingt und anmutig geträumt war und an dem willigen Leser vorüberfliegt, bekommt auf diese Weise selbst für den willigsten Zuschauer Zentnergewicht. Es lastet unerbittlich und umso unerbittlicher, als es dazu noch literarisch und literarhistorisch fest verankert ist. Hofmannsthal hat auch zu diesem Lustspiel schrecklich viel gelesen. Sein Venedig am Ende des achtzehnten Jahrhunderts ist so bleich, so auffallend karg und dünn geraten, weil er sich nicht auf das verlassen zu dürfen glaubte, was seine glücklichen Augen je gesehen. Es ist ein Teilchen von Venedig, wie Hofmannsthal es sich aus Goldonis Komödien und Casanovas Memoiren möglichst zeitgetreu herstellen wollte und doch nicht recht zeitgetreu herstellen konnte, weil er ja auch diese Werke mit seinen gegenwärtigen Sinnen aufnehmen mußte. Immerhin macht dieses Teilchen von Venedig nur ein Teilchen der Dichtung aus und obendrein das erste: die nächsten Bilder geben Cristinas Heimreise von Venedig über Ceneda nach Capodiponte oder von der Ahnungslosigkeit über den Irrtum zur Wahrheit. Vielleicht ist das die Komödie.

Cristina fährt selbstverständlich mit der Postkutsche. Aber auch Hofmannsthal gelangt mit seinen Postkutschenmitteln zu keinem andern als einem Postkutschenziel. Er spricht mit der überströmenden Beredsamkeit, die wir aus seinen Dramen wie aus seinen kritischen Schriften kennen, unaufhörlich von den zwei Welten der Liebe, von der Welt der gaukelnden Falter und der Welt der beharrenden Kachelöfen, und führt zwar nicht die eine ad absurdum und die andre zum Triumph, gibt aber so demonstrativ der bürgerlichen Zuverlässigkeit das letzte Wort, daß man das bei einem überlegten Künstler wie ihm als eine Art Glaubensbekenntnis wird auffassen können. Wie steht Florindo, der Cristina in Venedig verlockt, in Ceneda verführt und vor Capodiponte verlassen hat, am Ende da? Er ist die jüngere Ausgabe des Aben-

teurers aus Hofmannsthals frühem Versspiel und noch in hohem Maße fähig, von Begierde zu Genuß zu taumeln, um im Genuß nach der Begierde zu verschmachten. Er unterscheidet sich von seinem ältern Vetter dadurch, daß er nicht viel im Kopfe zu haben braucht, weil seine Männlichkeit für jeden Mangel aufkommt, und man erschrickt ein bischen, wenn er plötzlich Weisheit predigt, die denn auch mehr des Dichters als Florindos Weisheit ist, und von Florindo nur geäußert wird, um nicht befolgt zu werden. Vor Zeiten war es Schnitzlers Weisheit. Professor Wegrath und sein Felix blicken aus umfriedetem Bezirk auf Julian Fichtner und den Herrn von Sala, die ihr Egoismus zu der Straße der Verlassenheit verurteilt hat. Genau so sieht Cristina, die sich, nach dem Rausch, zu einem angejahrten Kapitän gerettet hat, an seiner breiten Brust geborgen, auf Florindo und sein Schicksal. Die Situation ist wahr, und die Stimmung, ein Gemisch von Trotz und Wehmut, rührt. Christina versteht und verzeiht, lächelt tapfer über die Vergangenheit, fügt sich ruhig in die Gegenwart und erwartet wenig von der Zukunft. Leider weiß sie ihren Zustand auch zu pointieren. Wer bei Schnitzler so etwas vermag, der ist zumeist ein Dichter und von Hause aus geschaffen, sich druckreif auszudrücken. Hofmannsthal will durch die Eindringlichkeit seiner Formulierungen, die über Stand und Bildung der Figuren weit hinausgeht, nach Möglichkeit wieder gut machen, daß der Rückzug seines Lebenslust-Spiels auf das Gelände einer philiströsen Selbstbescheidung, wo nicht für ihn, so doch für uns eine größere Ueberraschung ist, als die dramatische Oekonomie verträgt. Weil er nicht überzeugen kann, hofft er zu überreden. Es wäre uns wertvoll und nötig, zum mindesten überredet zu werden, wenn die Geschichte der heimreisenden Cristina wirklich Hofmannsthals Komödie wäre. Sie ist es nicht.

Die Komödie selbst ist kaum geschrieben. Was auf der Bühne steht, ist, noch einmal, umständlich, dickflüssig und vielfach langweilig. Aber bei uns liegt das Feinste und Schönste zwischen den Wörtern, sagt der alte Kapitän, der das freilich weder sagen noch auch nur empfinden wird. Für die Komödie hat er Recht. Was sie zum Kunstwerk macht, ist nicht ihre Struktur, sondern ihr Ambiante, nicht ihr Gewicht, sondern ihre Leichtigkeit, nicht ein Inhalt, der sich erzählen ließe, sondern eine Musik, die nicht nachzuweisen ist. Sie tönt wie von Silberglöckchen aus den Szenen, in denen überhaupt nichts vorgeht. Wenn im Gasthaus zu Ceneda an der Wirtstafel der fremde alte Herr eingeschlafen ist und die junge Unbekannte — die bei Florindo Cristinas Nachfolgerin sein wird — den Kopf in die Hand gestützt, traurig

ins Leere starrt; wenn im Nebenzimmer der glückliche Florindo zur Geige singt und die Dienerschaft nicht zur Ruhe kommen läßt; wenn der Aufbruch erfolgt ist, Cristina in ihrem Zimmer die erste und, was sie nicht weiß, auch einzige Nacht mit dem Geliebten heranwartet nud dieser noch mit dem Kapitän und seinem Diener Punsch trinkt, sein Herz entlädt, sich an seinen Worten berauscht und den Duft der Stunde in ein paar Sätzen fängt: so ruht freilich über alledem eine menschliche Zartheit und eine artistische Noblesse, die schwerer wiegt als eine kompakte Handlung mit musterhaftem Knochenbau und vorschriftsmäßigem Bühnentritt. Weil das der Komödie abgeht, wird man sie nicht durchsetzen können. Aber man muß, wie der Dichter, in sie verliebt sein und muß wünschen, in sie verliebt zu machen. Sie stammt von einem Deutschen und gleißt in den südlichsten Farben. Sie ist ein Monstrum, ist zweihundertzwanzig Seiten oder vier Theaterstunden lang, kommt nicht vom Fleck und hat doch keine Spur von Fett. Sie befaßt sich mit einfachen Seelen — auch Florindo ist ein Don Juan, wie er nicht primitiver zu denken wäre — und da ist es nicht weiter erstaunlich, daß Hofmannsthal ihre Sprechweise häufig verfehlt. Aber wie echt und innig sind die Beziehungen, die er zwischen diesen Seelen herstellt! Zu dem guten alten Kapitän Tomaso gehört wie sein Schatten ein halbmalayischer Bedienter, Muley Hassans redlicherer Sprößling, den sein schwarzes Blut zu den absonderlichsten Sprüngen peitscht, und dem die Komiken des Stücks zur Hälfte aufgetragen sind. Sein Herz ist besser als seine Komik, die sich schnell erschöpft und am Ende nur noch fast verdrießlich tröpfelt. Dieser Pedro ist Tomasos Kurwenal, wie Pasca die Brangäne der Cristina ist, und es scheint ganz in der Ordnung, daß aus beiden, wie aus Marke und Isolde, schließlich auch ein Pärchen wird. Tristan bleibt allein oder wird doch immer wieder schleunigst einsam. Das humoristische Gegenstück zu diesem fanatischen Frauenfreund Florindo ist der fanatische Menschenfeind von Hausknecht, auf dem die stärkere Hälfte Hofmannsthalscher Komik ruht. Die Komik dieses Kerls lebt nämlich nicht blos von Verhunzungen der deutschen Sprache, sondern von einer galligen Weltanschauung, und weil er Episode ist, ermüdet er uns nicht.

Aber hätte uns denn die Komödie überhaupt ermüden müssen? Man gebe Bahrs ‚Konzert' von Anfang bis zu Ende, und es fällt, nicht bei uns, wohl aber bei der Menge, durch. Brahm hat, nach seinem eigenen Wort, ein ‚Streichkonzert' daraus gemacht, und der Erfolg hat ihn bestätigt und belohnt. ‚Cristinas Heimreise' brauchte keinen schwächern Erfolg zu haben. Es durfte nur nicht so wie Wagner in

Bayreuth behandelt werden. Es durfte nur, bei solchem Mangel an Massivität, nicht in sechs umfängliche Bilder, sondern höchstens in vier, zerteilt und um keinen Preis auf vier, sondern höchstens auf zwei Stunden ausgedehnt werden. Es ist schwer anzunehmen, daß das Deutsche Theater, das an praktischen Köpfen schließlich nicht ärmer ist als jedes andre Theater, allein die Schuld an dem Irrtum trägt. Es wird wohl so gewesen sein, wies meistens ist: daß der Dichter auch nicht eine Silbe hergeben wollte. Aber wenn man schon Reinhardt die Verantwortung für die Seitenzahl des Stückes, sogar des gespielten Stückes abzunehmen bereit ist, so ist man doch verpflichtet, ihm das Tempo der Aufführung vorzuwerfen. Ein Regisseur wie Reinhardt wird sich in eine Komödie wie diese noch schneller und gründlicher verlieben als ein Kritiker. Aber ist es nötig und erlaubt, sie deshalb auch zu zelebrieren? Gerade weil der Dichter sie um nichts erleichtert hatte, mußte sie auf Zehenspitzen huschen. Auf der Bühne des Deutschen Theaters biß sie sich fest. Das Ergebnis waren Genrebilder von der Kleinmalerei, die sich der Undramatiker Hofmannsthal gedacht gedacht haben mag, die ihm aber ein Theatermann verweigern mußte, weil sie den Gesetzen des Theaters Hohn spricht. Es kam die begreifliche Selbstsucht einiger Schauspieler hinzu, die merkten, daß auch die andern Faktoren der Aufführung sich Zeit ließen, die darum so behaglich wie möglich an ihren Rollen herumbastelten, trotzdem aber zum Glück, mit den übrigen, die Verpflichtung fühlten, einen ganzen Menschen mit seinem Klima, seiner Vergangenheit und womöglich noch seiner Zukunft darzustellen. So entstanden fünf Gestaltungen, die nur lebhafter aufeinander eingespielt zu werden brauchen, um auch die Absicht der Komödie, nicht blos jeder einzelnen Figur zu erfüllen. Mir sind diese fünf Gestaltungen beinahe gleich lieb. Herr Arnold als Hausknecht ist wie ein leibhaftiger Molch, der sich in ein Igelfell gewickelt hat, und Herr Schildkraut hat die Rasse und den Witz für seinen schwerverliebten Muley Hassan. Die drei andern wirken ebenso für sich wie als Kontraste. Der zarte Moissi und der mächtige Diegelmann, und die blonde Heims und der dunkle Moissi: das sind von vornherein malerische Werte, aus denen aber auch schauspielerische Werte werden, weil Diegelmann den unnachahmlich wahren Ton der mannhaften Biederkeit für seinen Kapitän im dicken Halse hat, weil die Heims Cristinas seelenvolle Reinheit im ersten und ihre still und rasch entschlossene Ueberlegenheit im letzten Drittel ohne Mühe trifft, und weil Moissi mit seiner Grazie, seinem Blick und immer wieder seiner Stimme nicht allein Cristinas Willen lähmt.

Die Feuerwerkerstochter / von Gustav Schwab

Auf waldigem Boden, im grünen Moose
Umwebts den Baum, wie Schimmer der Rose,
Wie Nelkendunkel, wie Tulpenlicht,
Wo liebliche Jugend den Reigen flicht.

Schwarzbraune Maid, die schlanke, bleiche,
Die tanzt am fliegendsten um die Eiche,
Hat Augen reg wie ein Sonnenreif,
Und Brauen schwarz wie ein Pulverstreif.

Vor ihrer Blicke Strahlengarben
Erlöschen die Blumen, die rosigen Farben,
Sie steigt aus allen, sie strebt mit dem Wind,
Drum ist sie das Feuerwerkskind.

Erwachsen unter den glühenden Sonnen,
Besprengt vom Strahl der sprühenden Bronnen,
Bewacht vom äugelnden Feuerrad,
Das Haupt gedehnt zum Raketenpfad:

So ist sie gediehen, zum Glanz erlesen,
Die kühne Gespielin der feurigen Wesen,
Sie mischt in heitere Jugendpracht
Die plötzliche Flamme, den Ernst der Nacht.

Ein Knabe steht abseits vom Reigen,
Versunken in süßes, schauendes Schweigen,
Er blickt aus schwarzem Auge so hell:
Das ist des Feuerwerkers Gesell.

Und was er von farbigen Feuern geboren,
Das flieget, das braust ihm vor Augen und Ohren,
Die hellen Springquellen, das römische Licht;
Er lauschet mit Wonne dem innern Gesicht.

Doch nach dem Schimmer und nach dem Gesause
Schleicht er geblendet, betrübt nach Hause,
Die Sonne sinkt, der Morgen glüht,
Sein Feuerglück hat ausgeblüht.

Nur rußiges Korn wird jetzt gedroschen,
Die Jungfrau sitzt und spinnt erloschen,
Kein Funk' aus ihrem Auge hellt
Des finstern Stübchens öde Welt.

In stiller Hoffnung schafft der Junge,
Stampft voll die Form zu künftigem Schwunge:
„Bald loderst auf, du schlummerndes Korn!
Bald springt auch der Liebe vergrabener Born.“

Wenn der junge Wein blüht / von Alfred Polgar

Dieses Lustspiel hat überall, wo es bisher gespielt worden, Erfolg gehabt, Sympathien und freundliche Empfindungen geweckt. Aber in Wien wars eine Rührung ohnegleichen. Weil man hier weniger das Stück wertete als die Tatsache, daß ein hochbetagter, kranker Mann es geschrieben. Dieses Mirakel löste bei den Beurteilern kleine Orgien von Güte und Liebe aus, einen süßweinerlichen Jubel, ein aus Lust und Wehmut hold gemischtes Schwelgen und Schmelzen in sanft-frohen Gefühlen. Wenn der alte Blasel Walzer tanzt, wer in Wien prüft da den Tanz?

Man wird aber die sentimental-übertriebene Schätzung dieses Lustspiels auf die Dauer kaum halten können. Als Rüstigkeitsprobe eines Siebenundsiebzigjährigen mag man es verehrungsvoll bestaunen. Als Dichtung, als Schauspiel, losgelöst von relativen Rührungen, ist es kein Werk von großem Belang.

Frühlingsstimmung, in Gottes Namen, und der Duft von Veilchen und andern frühen vegetativen Dingen über der Szene. Besser jedoch sagte man: Tauwetterstimmung; mit der Bangigkeit und Sehnsucht, aber auch mit all dem Zerfließenden, trügerisch-Weichen, Nassen, Fröstelnden, mit all der Unsicherheit und dem haltlosen Geschwanke märzhafter Witterung. Ich höre die Trümmer einer kaum gebrochenen mürrischen Laune in all dem Frohsinn treiben. Ein Eintags-Optimismus waltet; morgen mags schon wieder trüb und hoffnungslos aussehen. In diesem Lustspiel — so ungefähr wollte mans deuten — bejaht der Dichter mit der Weisheit reifsten Erkennens das Leben; und indem er die letzten Funken alternder und die ersten Funken junger Herzen zu einer Flamme sammelt, verscheucht er mit dem Licht solcher Fackel alle trüben Bedenken und dunklen Zweifel an den Glücksmöglichkeiten des Daseins. Ich spüre nicht viel davon in diesem Lustspiel. Jede ernstere Frage, die den heitern Kreis stören will, wird einfach abseits geschoben, unbeantwortet gelassen, vergessen. Ein weiseres Sehen von Menschen und Dingen? Nein, sondern bestenfalls ein weiseres Blindsein. Die Milde eines Verstehers? Nein, die Milde eines kompromißbedürftigen, kampfunlustig gewordenen Mannes. Und aller Weisheit tiefster Kern: Die Dinge sind am Ende nicht so wichtig. (Was eigentlich erst aller Weisheit Anfang sein könnte.)

Eine tiefgekränkte Frau kehrt nach fünfmonatiger unglücklicher Ehe ins Elternhaus zurück. Man echauffiert sich nicht weiter darüber. Gar nicht ein bischen. Lustspiel: Der kluge alte Vater sagt, es kann nicht so arg sein, da sie ja doch ein sehr schickes Reisekleid angezogen hat. Ein guter Rock als Argument gegen seelische Bedrücktheit, das

ist echt pastorenhaft gedacht! Ein junges Mädchen, das seinen ältlichen Vater in Banden neuer Liebe sieht, verläßt einsam, traurig, in Nacht und Nebel sozusagen das Elternhaus. Man echauffiert sich nicht weiter darüber. Gar nicht ein bischen. Lustspiel: Die Kleine hat vorher mit ihrem alten Onkel ein bischen kokett gespielt. Ein junger Mann liebt so leidenschaftlich, daß er mit dem geladenen Revolver seine Neigung durchsetzen will. Das Mädchen zwingt ihm eine einjährige Wartefrist, fern von Madrid, auf. Lustspiel: Die Mutter trägt zum Schutze gegen den wilden Liebhaber ihrer Tochter auch einen Revolver in der Kleidertasche.

Ganz ernste Affären werden an irgendeiner Ecke humoristisch verbogen, bekommen einen komischen Schnörkel angehängt. Damit erscheinen sie auch schon lustspielmäßig erledigt. So ist die heitre Atmosphäre des Stücks: Disharmonien werden in ihr nicht gelöst, sondern spurlos verschluckt. Ich glaube, ein Todesfall könnte sie auch nicht weiter trüben. Der Geist dieses Stückes ist gewissermaßen schwerhörig. „Die Not ist groß! Mein Herz ist bedrückt!“ schreit ihm einer ins Ohr. „Ja, ja,“ sagt der Geist und nickt greisenhaft-freundlich, „die Not sind Sie los, und Ihr Herz ist entzückt, ja, ja.“

Das Hübscheste im Lustspiel ist die Ehe-Geschichte des alten Paares, die Sanierung dieser Ehe, als das Auseinandergehen droht. (Obzwar man auch hier den Eindruck einer Ueberpflasterung für den Augenblick, nicht den einer wirklichen Heilung hat.) Dieser Teil des Stücks ist erlebt, geschaut, empfunden, und das Spiel hat hier in seiner Mischung zarter und derber Wendungen oft dichterische Reize. Auch im übrigen gibt es viel liebe und feine Details, kluge Worte, gemütvolle und kräftige Späße. Echtest-männliche Gefühle kollidieren mit trotzig-weiblichen Launen, Verliebtheit spukt in allen Herzen, und manchmal ist es wie ein leiser Rausch, wie eine kleine Verzauberung, wie Sommertagstraum unter den Menschen der Komödie. Dazwischen konventionelle Dinge, ungenießbare, weil kaschierte Fröhlichkeiten, Jugend und starre Inventarstücke des Begriffs ‚Jugend‘, Lachen und auch bloßes Gelächter. In ungezwungen natürlicher Ueppigkeit sprießen zwischen den Ereignissen, aus den Fugen der Komödie, die prinzipiellen Debatten auf, und feldblumenhaft lieblich, bunt, trotzig fast leuchtet Lyrisches zwischendurch.

Als nachhaltige Eindrücke bleiben: etwas rotwangig Altväterisches, eine derb-frohe, pfiffige Sentimentalität, eine Klugheit, die in den kleinen Vertiefungen der Komödie gesammelt, oft aber recht zerflossen und zerplaudert erscheint.

Das Burgtheater füllt dieses Lustspiel mit heiterstem Leben. Herr Hartmann milde strahlend von Güte, Ueberlegenheit, gescheiter Sanftmut; so liebenswürdig durchaus, so tolerant im Anklagen und so vornehm-verlegen im Rechtbehalten! Dann Frau Bleibtreu, prachtvoll

in ihrem streitbaren Weibtum, in ihrer tüchtigen, redelustigen, im Grunde herzensguten Art, nur manchmal ein wenig zu zänkisch und hart im Ton. Ueberraschend Herr Muratori durch Wärme, Maß, Einfachheit seines Spiels, und Herr Paulsen in einer winzigen Rolle von beredtester Kargheit in Wort und Gebärde. Wenig lenzhaft wirkte der Mädchenchor des Burgtheaters. Der Glanz, das Hold-Unbewußte, die ‚runden Formen‘ fraulicher Geistigkeit, von denen der Dichter den verliebten Propst so zärtlich delirieren läßt, das Schwebend-Leichte, Duftige: das alles fehlte so ziemlich. Was durch feinstes, unmerklich pointiertes Spiel zu geben war, gab Frau Medelsky. Aber ihr frohester Frohsinn noch hat gewissermaßen verweinte Augen, und ihre munterste Sorglosigkeit noch ein Gequältes, als wollte sie irgendeinen geheimen Kummer vor spähenden Blicken bergen. Frau Medelsky kann keine lichte Seele spielen, ohne mit dem Blick, mit den Mundwinkeln zumindest, einen kleinen Trauerrand um sie zu legen.

Ernst Possart und Clara Ziegler oder Ueber die Würde in der münchner Schauspielkunst / von Lion Feuchtwanger

1

Ernst Ritter von Possart, Geheimrat und weiland Generalintendant der Königlichen Hoftheater zu München, auch Professor, hat sich in den Münchner Neuesten Nachrichten zu den Nekrologen für Clara Ziegler geäußert wie folgt: „Gerade am Sarge Clara Zieglers erscheint es geboten, das Kulissengeschwätz vom falschen Pathos und der alten Schule, deren hervorragendste Repräsentantin die dahingeschiedene Künstlerin gewesen sein soll, mit ihr ins Grab zu senken. Es gibt keine alte Schule — es hat nie eine gegeben, wie es auch keine neue gibt; man müßte denn das Schullose der modernen Richtung, in bezug auf deutliche Aussprache und Tonbildung, Schule nennen. . . . Clara Ziegler hat Jahrzehnte hindurch mit eisernem Fleiße daran gearbeitet, die den Klassikern gebührende und ihrem Geist entsprechende richtige Darstellungsform zu finden, deren Wesen darin gipfelt: Das rein Menschliche in der Wiedergabe der dichterischen Gestalten mit der Großzügigkeit ihrer Charakteristik zu verbinden, und bei der angestrebten Wahrheit des sprachlichen Ausdrucks niemals den Schwung und die Schönheit der Diktion zu verletzen.“ Und schließlich zitiert Herr von Prossart ‚den bayreuther Meister‘: „Es muß der Gehalt der Sentenz vom Pathos abgestreift und in verständiger Weise — nach der ihm beizulegenden Färbung des Gefühls — zum Vortrag

gebracht werden. . . . Es muß für jenen Gehalt auch der verklärende musikalische Ton der Rede gefunden werden, vermöge dessen der didaktische Kern sich wiederum in die Sphäre des reinen Gefühls auflöst und somit selbst zum leidenschaftlichen Akzent des Dramatikers wird. Erst durch die Aneignungen dieses Akzents werden die Gesetze eines idealdeutschen Stils aufzufinden sein." Den idealdeutschen Stil unterstreicht Herr von Possart, da auch er sich zu ihm bekennt, und er beendet seine Ausführungen mit einer Verbeugung vor der jungen Poetengeneration, die sich anschicke, „in der Diktion wiederum Wahrheit mit Schönheit zu verbinden und ihre Gaben in idealdeutschem Stil zu offenbaren".

Es wäre zu wohlfeil, diese Darlegungen des fast Siebzigjährigen mit einem ironischen Lächeln beiseite zu legen. Denn die Worte, mit denen er die verstorbene Kollegin feiert, und die uns so leer und sekundanerhaft-pathetisch und unbeschwert von aller Gedanklichkeit erscheinen, sind mehr als die Verteidigung eines alten Mannes, der für sein Leben und sein Werk tönend kämpft, mehr als die Erbitterung eines abgetanen Kunstgreises gegen die Jugend, die ihn aus dem Sattel gehoben hat: es ist die künstlerische Ueberzeugung einer ganzen Generation, eine Ueberzeugung, die sehr langsam zu Grabe wankt und überall noch in unser Theaterwesen Zwiespalt und Mißverständnis trägt.

2

Das Geschlecht, das in den sechziger und siebziger Jahren die deutsche Kultur führte, war hart, stramm, fleißig und materiell. Leistete mit stählerner Anspannung ein Werk, über unsre Begriffe reich an Umfang und Erfolg, rechnete, schuf und erwarb. Was Wunder, daß diese Menschen nach einer mühseligen Tagesarbeit ihren Feierabend nicht mit einer Kunst belasten wollten, die an Herz und Hirn neue Forderungen stellte, den Nerven und dem Intellekt statt ersehnter Erholung unwillkommen rüttelnde Anregung bot. Was Wunder ferner, daß dieses Werkeltagsgeschlecht das Feierliche, Priesterliche, Weihevolle, das ihm sein betriebsames, rechnerisches Leben versagte, von der Kunst verlangte. Man führte ein Leben der Tätigkeit, ein Leben ohne Pathos und Pose, ohne große Worte und Gesten, ein schlichtes, höchst bürgerliches Leben. Alle die Würde nun, den Schimmer, das Pathos und Erhobensein, das diesen Menschen der Alltag weigerte, verlangten sie von der Kunst. Die Kunst sollte sie, ohne anzustrengen, mit heitrer Würde erheben: im Theater fühlten sie sich wie in ihrer Sonntagsstube.

Solchen Anschauungen entsprach die Schauspielkunst. Sie gab sich pathetisch und würdevoll. Getönt, geglättet wurden die Extreme, gerundet die Kanten. Ueber Jagos wundervoll moduliertem Organ mochte man seine Bosheit, über den gepflegten Bewegungen Medeas

ihre nächtige Leidenschaft vergessen. Der Schönheit der Geste opferte man ihre Wahrheit, dem Ton des Wortes seinen Sinn. Wort und Geste waren alles. Wie diese Spieler zu repräsentieren, wie sie zu deklamieren verstanden, war denn auch, an sich betrachtet letzte, mit allen Mitteln erarbeitete Kunst. Und mit die wesentlichsten Vertreter dieser alten Schule waren Ernst Possart und Clara Ziegler.

Heute nun schreibt Herr von Possart: „Es gibt keine alte Schule." Laßt ihn diese Worte sprechen, und ihr werdet sogleich erkennen, was diese alte Schule eigentlich ist. Herr von Possart wird nämlich leicht und sieghaft dastehen, „den Kopf" — ich zitiere Heinrich Mann — „von dem gefärbten Rest eines schwarzen Schopfes spitz beleckt dick auf der rundlichen Gestalt, mit dem kühnen Magen. Ein fettiger Glanz von Marmor wird seine aufgeblasenen Wangen bestreichen und über seinen edeln Nasenrücken spiegeln, und er wird seinen Augen befehlen, zu blitzen. Bevor er spricht, wird sein Mund, blau vom Messer und gewulstet, beben wie ein Rennpferd, ehe man es losläßt, und mit hoher, metallischer Stimme, ebenso leicht und sieghaft wie sein Schritt, wird er sagen: Es gibt keine alte Schule! Er wird singen, Glocken läuten", und der Ton, den er auf ‚gibt' legt, wird lange im Raum nachhallen, ein wenig wehmütig, ein bischen resigniert und sehr würdevoll und überlegen. . . .

Dieses sind die Ziele der alten Schule: Würde und Schönheit, schöner Schein; dieses sind ihre Mittel: repräsentative, gehaltene Gesten, und eine raffinierte Sprechkunst, die Rhythmus und Dynamik vollendet beherrscht; dieses sind ihre Tugenden: Wohlklang und schöne Linien; dieses sind ihre Fehler: Affektation, Theatralik, Unwahrheit, Unbeseeltheit. Nicht, als ob nun diese Mängel jederzeit klar und schreckhaft zutage träten. Gewiß machen auch die Jünger der alten Schule glückliche Versuche, zu charakterisieren. Aber ihre gestaltende Tendenz ist ohne Konsequenz; sie geht nur so weit, als die Schönheit und Würde nicht in Frage kommt, und wird dem Prinzip der Repräsentation unbedenklich geopfert.

Man könnte nun sagen: Dieses sei alles richtig, aber es sei nur für die Theatergeschichte, nicht für unser lebendiges Theater von Belang. Clara Ziegler ist tot, und Ernst Possart beschränkt sich auf Rezitationsabende. Aber dieser Schluß ist falsch: die alte Schule ist nicht tot. An allen Bühnen, von der letzten Schmiere bis zu den Theatern Brahms und Reinhardts, wirken ihre Jünger. Besonders aber der Spielerbestand der Hoftheater, und unter diesen vor allem das münchner Hofschauspiel, ist durchsetzt mit ihren Gläubigen. Dies war Possarts Testament, daß er uns eine Reihe von Schauspielern hinterließ, die in seinem Geiste Würde und Schönheit weiterzeugen.

Nun vermag ja der Schauspieler Werken wie ‚Iphigenie' und dem ‚Tasso', dem größern Teil der Schillerschen Dramen, dem halben

Grillparzer, dem ganzen Wildenbruch und manchem andern mit Würde und Schönheit schlechthin am besten gerecht zu werden. Es ist außer Frage, daß Schiller selber den Franz Moor Possarts dem Kainzischen vorzöge. Aber Kleist, Hebbel, Ibsen fast der ganze Shakespeare und die Produktion der Neuromantik wird in der würdevollen Gestaltung der alten Schule zur Travestie. Am peinlichsten empfindet man naturgemäß alle Mängel des rhetorisch-pathetischen Stils, wenn Vertreter des Würde-Prinzips mit nervös-psychologischen Spielern zusammenwirken. Fontane bemerkt von Clara Ziegler: wenn man erst einmal auf den Kardinalfehler, den Mangel an Wahrheit, aufmerksam geworden, dann sei die Entzauberung da, dann zweifle man auch an dem unbedingt Gelungenen herum und erkenne schließlich mit Recht oder Unrecht überall die Anfänge der Krankheit. Wenn nun neben Spielern vom Wesen Possarts und der Ziegler solche von der Artung Kainzens oder der Eysoldt stehen, so wird naturgemäß in dem kritizistischen Zuschauer von heute sogleich der Zweifel wach, und er empfindet die gehaltene Geste als alberne Pose, die glatte, im Wohllaut schwelgende Sprechkunst als verlogene Salbung.

3

In München also besteht das Hofschauspiel ungefähr zu gleichen Teilen aus Jüngern der alten Schule und aus psychologisch gestaltenden Spielern. Solche, die sich die Tugenden der Alten, den bel canto vor allem, erworben, ohne Einbuße der seelischen Intensität der Gestaltung, sind wenige; und die beiden Künstler, die, in den Maximen der Meininger großgeworden, dennoch das wertvolle Neue sich zu eigen machten, Suske und Häusser, sind tot. Nun lassen sich gewiß gerade durch den Kontrast zwischen Klassizismus und Romantik, zwischen naiv-heroischem Pathos und gliedernd-skeptischer Psychologie zuweilen höchste Wirkungen erzielen: so hat seinerzeit Reinhardt die Sandrock in ‚Oedipus und die Sphinx' zwischen lauter moderne Spieler gestellt, so hat durch seine eigentümliche Konstellation unser Hofschauspiel eine nahezu vollendete Wiedergabe des ‚Hannele' erzielt. Aber gemeinhin müssen die beiden Stile, nebeneinander gestellt, sich aufs gefährlichste beeinträchtigen. Laßt Possart den Don Philipp spielen, und Lützenkirchens Pathos wird glaubhaft wirken: Steinrücks Philipp aber macht dies Pathos jedem aufgeweckten Sekundaner verdächtig. Birrons ölig deklamierender König Alfons gar zwischen der erfühlten Königin der Lossen und der nervös beweglichen Jüdin der Terwin ist von einer schließlich geradezu empörenden Komik.

Man sondere und trenne! Der naiv-pathetische Stil darf mit einer gewissen Berechtigung an den deutschen Hofbühnen ein Plätzchen verlangen. Wohl hat er sehr häufig etwas peinlich Festspielhaftes, äußerlich Repräsentatives, Maskiertes an sich (daß Schiller im Ernst

die Frage aufwerfen konnte, ob ein Dilettant nicht einem Berufsschauspieler vorzuziehen sei, ist natürliche Konsequenz). Dennoch wird man ihn nicht ganz wegweisen wollen. Für gewisse Werke ist er unerläßlich. Und warum auch sollte man an Bühnen, die das alte Ballet noch pflegen, dieser Spielgattung nicht das gleiche Recht einräumen? Das Publikum gar läßt sich die sazerdotale Repräsentation gerne gefallen. Wie sagt doch Stendhal: Tout ce qui est cérémonie, est sûr de n'être jamais ridicule en Allemagne.

Hiergegen aber muß schärfster Einspruch erhoben werden: daß gerundete, auf psychologischer Gestaltung basierende Aufführungen zerrissen und verhunzt werden durch Bravourleistungen antiker, nicht doch: naiv-pathetischer Schauspieler. Wie das in München fast immer der Fall ist. Laßt die Herrschaften im großen Haus des Königlichen Hof- und Nationaltheaters sich austoben! Laßt hier die Maria Stuart der Berndl würdevoll zum Schafott schreiten; laßt hier unter Jamben- und Drommetenton Martin Greifs Prinzen Eugen edle Siege erfechten; laßt hier Lützenkirchens zweiten Rudolf den überkühnen Don Cesar Birrons zum Tod verurteilen. Opfert meinethalben noch etliche Stücke Shakespeares, und laßt die würdevolle Volumnia der Frau Schwarz den sonoren Stolz des Jakobischen Coriolan schmelzen! Aber verbannt das hallende Wort und die Talmasche Geste aus dem lieben Raum des Residenztheaters. Wenn ihr schon die Lossen Maria Magdalene, Steinrück den Meister Anton sein laßt, wie könnt ihr dann Lützenkirchen den Sekretär singen lassen? Gebt der Würde, was der Würde, und gebt der Kunst, was der Kunst ist! Prüfet sachlich und sondert! Und wenn die Kraft nicht ausreicht, beide Stilarten zu pflegen, dann verbannt die eine völlig, daß die unhaltbare Stilmischung von heute, daß dieser faule Kompromiß ein Ende habe. Man sagt, es sitzen bibelfeste Leute mit am Steuer der Hofbühnen. Denkt an die Apokalypse: „Ach, daß du kalt oder warm wärest! Weil du aber lau bist, und weder kalt noch warm, werde ich dich ausspeien aus meinem Munde."

Die Herren denken freilich, es wird noch gute Weile haben, bis die Münchner sie ausspeien. Aber: sunt certi denique fines. Und schließlich: Herr Lützenkirchen ist doch selber Regisseur. Fühlt er denn nicht, wenn Meister Anton seine versteinte Bitterkeit hervorknurrt, wenn Clara in Krämpfen verzittert, daß dann seine Arien nicht angebracht sind?

Die Athener — ein Kulturvolk des Altertums — steinigten einst einen Schauspieler, der zwischen Lambda und Ro nicht unterscheiden konnte. Unsre kundigen Thebaner — selbst sie merken instinktiv, daß etwas nicht klappt — konstatieren höchstens, daß Lützenkirchen nicht recht im Raume stand.

Berliner Zukunftsmusik

II

Hermann Bahr

Ich habe mich längst gewundert, daß es der Ehrgeiz Berlins so lange geduldet hat, die Führung der deutschen Musik Dresden und München zu überlassen. Welche der drei geplanten Opern künstlerisch am meisten verspricht, kann ich von Wien aus nicht beurteilen. Ich traue sowohl Moris wie Gura wie Gregor sehr viel zu. Entscheidend wird wohl sein, wer Mahler bekommt. Für den ist mir dann auch um die Sänger und Sängerinnen nicht bange. Darin kann ich nämlich Herrn Fritz Jacobsohn nicht beistimmen: ich glaube nicht an die „notorische Sängernot"; ich glaube, die Not an Sängern und Sängerinnen besteht nur in der Talentlosigkeit der Direktoren. Mahler hat diese Not nie gekannt, und weder Schuch noch Mottl kennen sie. Sie ist eine Ausrede jener Direktoren, die unfähig sind, Begabungen zu finden und Begabungen zu bilden. Der schöpferische Direktor kennt sie nicht. Wenn in Berlin einer von der Rasse Mahler—Schuch—Mottl zur Macht gelangt, wird man überrascht sein, wie reich an Sängern und Sängerinnen wir sind. Und wenn der dann ein paar Aufführungen schafft von der künstlerischen Kraft wie Mahlers Tristan oder sein Fidelio, wie Schuchs Elektra und wie Mottls Tristan, so wird von Berlin aus, mit der Energie, die diese Stadt künstlerischen Ereignissen gibt, die Erfüllung des deutschen Musikdramas in die Welt gehen.

Moritz Diesterweg

Eines sollte jedermann — vor allen den geschäftlich beteiligten Krösussen klar sein: Die zur Läuterung der berliner Kunstverhältnisse längst bestehende brennende Notwendigkeit, dem knallprotzigen, an ungesunden und unkünstlerischen Wucherungen leidenden Königlichen Opernhaus die längst verdiente erfolgreiche Konkurrenz zur Erzwingung gesunderer Zustände zu machen, erforderte unbedingt ein geschlossenes Zusammengehen der Operngründer, statt der beabsichtigten Zerspaltung gleich in drei Teile. Es wird schon für ein einziges neues Opernhaus Schwierigkeiten machen, trotz allen Geldmitteln, genügend wirklich bedeutende, gesanglich wie darstellerisch hervorragende Kräfte zu gewinnen. Und welch ein herrlicher Gedanke, ein großartiges, alle Gebiete berücksichtigendes, weltstädtisches Haus erstehen zu lassen — unitis viribus! Ich prophezeie: Werden gleich drei Unternehmungen mühevoll verwirklicht — zwei Pleiten sind sicher, und die dritte wird sich womöglich kaum vermeiden lassen! Und hinaus mit all den unfähigen Köchen und hyperoptimistischen Projekteschmiedern, den auf den eigenen Vorteil bedachten Schmarotzern (man denke nur an die lieblichen Vorgänge im ‚Großen Berliner Opernverein'), die nur das Geld ins Blaue verpulvern! Für die künstlerische Leitung ersehnt man naturgemäß, bei aller schuldigen Verehrung für seine Verdienste, einen andern Mann als Angelo Neumann. Hier muß ein

Jüngergeborener heran — das ist nun mal der Welt Lauf! Das schofle Reklamemachen mit dem berühmten Namen Angelo Neumanns, das auf die Riesendummheit der großen Masse spekuliert, berührt mehr als faul! Gottlob, es gibt doch tüchtige Leute, die die nötige Vollkraft besitzen! Was könnte, um nur einen unmaßgeblichen Vorschlag zu machen. Max Martersteig zusammen mit Maximilian Moris der Weltstadt erstehen lassen! Auf eine sensationelle Ausstattung sollte man aber weniger Gewicht legen, als auf den nötigen echt künstlerischen Geist, der zum wahren Prosperieren erblühen müßte! Nicht auf das Parvenütum des Westens und die Fremden sollte die neue Große Oper bauen, sondern auf den Bildungshunger aller Kreise! Freilich haben die vielen, die mich bislang auf die geplante Oper des Herrn Fedor Berg ansprachen, bereits im zweiten Satz mit gespitztem Mund betont: „Und Kempinski soll das Restaurant übernehmen!" Ei, das nenne ich mir einen netten Bildungshunger! Für euch, ihr angefetteten Lebensbäuche, bedarf es doch keines Opernhauses! Das sollten alle Organisatoren einmal ernstlich berücksichtigen und ihre Maßnahmen danach treffen — zum Heile Berlins.

Paul Bekker

Sie fragen mich mehr, als ich beantworten kann. Das Prophezeien ist ein ebenso gefährliches wie undankbares Geschäft, zumal wenn so wenig Tatsachenmaterial vorliegt, wie bis jetzt hinsichtlich der schwebenden Opernhausprojekte. An Zeitungsnotizen und unkontrollierbare Gerüchte Schlußfolgerungen zu knüpfen halte ich für ebenso nutzlos wie töricht. Weiß man doch von keiner der geplanten Unternehmungen den Namen des musikalischen Oberleiters! Die für den Erfolg in erster Linie maßgebende Persönlichkeit ist also noch nicht gefunden! Zu wünschen wäre, daß den geschäftlichen Leitern der Zukunftsopern rechtzeitig die Erkenntnis dämmerte, wie ungeheuer wichtig für die Realisierung ihrer Hoffnungen der Gewinn eines mit weitreichenden Vollmachten ausgestatteten Dirigenten ist. Es genügt nicht, ‚tüchtige' Kapellmeister zu haben, die brav Partitur lesen und taktieren können. Der Dirigent muß absoluter Herrscher sein, eine überragende, alle Hilfskräfte, zumal den Regisseur, meisternde Autorität! Von der Besetzung dieses Postens hängt die Zukunft der Neugründungen ab. Theater, die ihr Heil vom Regisseur erwarten, werden das Schicksal der Komischen Oper teilen, künstlerisch Minderwertiges bieten und, von Nahrungssorgen getrieben, rettungslos auf die Ausstattungsoperette zusteuern!

Sie sehen: zu irgendeiner begründeten Vermutung betreffs der zukünftigen Gestaltung unsers Operngetriebes fehlt von meinem Gesichtspunkt aus gegenwärtig jede sichere Basis. Erschreckt hat mich jedoch der Traum des Herrn Fritz Jacobsohn „von einem Hause mit bequemen Logen . . .". Gebe irgendein guter Genius den Unternehmern so viel Einsicht, daß sie uns ein amphitheatralisch angelegtes Haus, nicht einen mit Gold und Weiß angetuschten Rang- und Logenkasten bauen.

Reinhardt bei Hofe / von Malvolio

Vorsaal bei Erbprinzens. Der Adjutant. Lakaien. Professor Reinhardt

Adjutant (nötigt den Professor zum Eintreten): Also wenn Sie die Güte haben wollen, näher zu treten Herr Professor. Wir warten hier, bis uns die erbprinzlichen Herrschaften abholen. Na, gefällt Ihnen der Saal?

Reinhardt (sich umsehend): Sehr hübsch, sehr hübsch! Aber, wenn ich mir die Bemerkung erlauben darf, ein bischen farblos, ein bischen vieux jeu. Sehen Sie mal, auf diese weißen Wände müßte mein Ernst Stern ein paar groteske Frauengestalten hinsetzen oder Orlik ein paar japanische Menschengruppen: das würde dem Zimmer ein ganz andres Relief geben. Na, wollen mal sehen, was mit den vorhandenen Mitteln zu machen ist. Also, wenn Sie zunächst die Hälfte der Beleuchtung ausschalten wollen . . .

Adjutant: Verzeihung, Herr Professor, mir scheint doch, Sie fassen die Situation falsch auf.

Reinhardt (ihm jovial auf die Schulter klopfend): Ueber Auffassung werden Sie mir nichts sagen. Ich habe zwar noch keine vaterländischen Stücke inszeniert, aber einmal ist das erste Mal. Also, ein paar sezessionistische Bilder haben Sie nicht hier? Ach so: Papa liebt das nicht . . . Sehen Sie nun, wie das Halbdunkel wirkt? Beinahe kammerspielhaft. Haben wir gleich die Stimmung: Ahnensaal . . historisch . . märkisch-dramatisch. Fehlt blos noch die weiße Frau. Na, nächstes Mal bring ich die Durieux mit, die muß das machen. 'Ne Turmuhr, die Mitternacht schlägt, haben Sie doch? Was meinen Sie, wenn die Durieux da so hereinkommt, Schlag zwölf, im weißen Gewande . . .?

Adjutant: Aber ich möchte Sie doch noch einmal darauf aufmerksam machen, daß . . .

Reinhardt (kopfschüttelnd): Wie Edmund, wenn er Geld hergeben soll. Herr Hauptmann, ich hab auch einen Adjutanten, aber der widerspricht mir nie. Ist eben bessere Schule — Reinhardtschule . . . (Sich unterbrechend) Aber das geht doch nicht! Wie steht denn der Thronsessel da? In die Mitte muß er; jawohl, in die Mitte. Vorwärts, vorwärts, wir kommen ja sonst nicht weiter. So, also der rote Thronsessel in der Mitte . . . rechts und links die Lakaien in ihren blauen Uniformen. . . (Nervös) Ich brauche mehr Lakaien. Wo ist denn der Inspizient? Ach so, pardon. (Ein Lakai tritt ein) Warum kommen Sie zu spät? Ich werde Sie aufschreiben lassen. Also stellen Sie sich rechts vom Thronsessel, zwei Kollegen dazu, die andern links. Und sobald das erbprinzliche Paar eintritt, schreien erst Sie — ich meine den großen Blonden da —: „Heil der Erbprinz!“ Sobald Sie ‚Heil‘ gerufen haben, fällt der Nachbar ein; sobald der ‚Heil‘ gerufen hat, wieder der Nachbar. So entsteht ein Stimmendurcheinander, das zugleich spontan und in seiner Verworrenheit hinreißend wirkt. . .

Adjutant (verzweifelt): Ich werde entlassen.

Reinhardt (begütigend): Dann stell ich Sie an. Also pro-

bieren wirs mal. (Klatscht in die Hände) Anfangen! (In demselben Moment öffnet sich die Türe, und das erbprinzliche Paar tritt ein)

Reinhardt (verbeugt sich tief, sieht das Paar an und denkt): Sehen sehr gut aus. Aber Walden und die Höflich machen das auch.

Erbprinzessin: Lieber Herr Professor, ich freue mich von Herzen, Sie bei mir zu sehen. So kann ich mich endlich mit Ihnen über die vielen schönen Stunden aussprechen, die ich in Ihren Theatern verlebt habe. Nehmen Sie meinen aufrichtigsten Dank.

Erbprinz: Auch ich . . .

Reinhardt (unterbrechend): Pardon, Hoheit, einen Moment. (Zur Erbprinzessin, ihr flüchtig die Hand küssend) Zu viel Ehre, zu viel Ehre. Aber wenn ich bitten darf: noch einmal von vorn.

Erbprinzessin (verwundert): Wie?

Reinhardt: Schon der Auftritt war nicht ganz korrekt. Also Sie kommen beide durch die Mitteltüre, Arm in Arm, ganz zwanglos plaudernd, als ob Sie keine Ahnung davon haben, daß ich da bin. Sie können in diese Konversation auch etwas Lachen hineinmischen: so etwa (lacht) „Hahahaha". Plötzlich sehen Sie mich; das Lachen bricht ab; Sie lösen sich von Ihrem erlauchten Gemahl und eilen mir leichten Schrittes entgegen. Wenn Sie mich anreden, stehen Seine Hoheit hinter Ihnen.

Erbprinz (lachend): Na, ich kann ja auch neben meiner Frau stehen.

Reinhardt: So würde das vielleicht Zickel inszenieren. Bei mir stehen Hoheit hinter Ihrer erlauchten Gemahlin! (Zur Erbprinzessin) Und dann beginnen Sie ruhig zu sprechen. Aber wenn ich bitten darf: immer vorn sprechen, immer scharf Ton geben, man versteht Sie sonst nicht. Bis „bei mir zu sehen" wars ja ausgezeichnet. Liebenswürdig, charmant, herzlich. Aber wenn Sie von den schönen Stunden sprechen, die Sie in meinem Theater verlebt haben, müssen Sie noch etwas wärmer werden. Und bei „Nehmen Sie meinen aufrichtigsten Dank" strecken Sie mir in überströmendem Gefühl beide Hände entgegen. Na, nur Mut, es wird schon werden. (Eine Palastdame kommt, geht in die Mitte des Saales, macht einen tiefen Courknix vor den Hoheiten, eine leichte Verbeugung vor Reinhardt)

Reinhardt (zum Erbprinzen): Hübsche Erscheinung. Talentierte Person. Seit wann ist sie bei Hoheit engagiert?

Erbprinz: Seit einem halben Jahr.

Reinhardt: Also Anfängerin. Aus der wird etwas! (Die Lakaien reißen die Türen auf. Rauschende Musik.)

Erbprinzessin: Ah, es ist so weit. Ich darf wohl bitten, lieber Herr Professor (reicht ihrem Gatten den Arm).

Reinhardt: Einen Moment. (Ruft) Leiser die Musik da! So. Wenn ich nun die Hoheiten bitten dürfte, voranzugehen. Und, Hoheit, lassen Sie doch den Helm hier: er beeinträchtigt nur die Freiheit der Bewegung. Dann kommen der Herr Adjutant und das gnädige Fräulein. Dann komme ich. Dann Lakaien, Lakaien, Lakaien! Und immer reden beim Auftreten; immer reden. Immer dran denken: Gesellschaftsszene! Uebrigens: wenn mir Hoheit nachher einen Orden überreichen wollen, das inszenieren wir noch extra. . . .

Rundschau

Mejrima

Wir haben jetzt, im deutschen Oesterreich, eine Gruppe junger Offiziere, die ihre persönliche intime Bekanntschaft mit Wind und Wetter, Gras und Baum, Land und Landschaft, Mensch und Tier in künstlerische Gesichte umzusetzen den heftigen Drang haben. In ihrer beruflichen Zusammengehörigkeit scheint irgendwie auch eine gewisse Verwandtschaft des Empfindens und Anschauens zu wurzeln. Sie sind alle voll jungen Erstaunens vor dem Leben und haben zumeist auch den knappen gespannten Ton aufmerksamer Sachlichkeit. Rudolf Hans Bartsch ist jetzt der berühmteste unter ihnen; der frischeste, geistig geradeste, seelisch jüngste ist Robert Michel. Er kennt keine absichtsvolle Vertiefung in den Gegenstand, sondern wartet, in einer fast frommen Scheu und Schüchternheit, bis dieser ihm das Geheimnis seiner besondern Stimmung eröffnet. Der Natur und den Menschen steht er als ein ruhig Schauender gegenüber. Und über das gut umgrenzte sichtbare Bild erst spinnt sich sein Traum hin, als ein schöner Gedanke, als Vision, als psychologische Fortführung des Realen. So kommt in alle seine Dichtung freundliche Uebersicht, Diskretion im Bekennen und eine zartere Nachdenklichkeit, die niemals so düster wird, daß nicht alles greifbar Sachliche noch ganz hell durchschimmern könnte. Seine Art, Gesehenes und Gefühltes dichterisch los zu werden, könnte manchesmal an Gerhart Hauptmann erinnern; und hat dabei noch einen besondern Ton von Freudigkeit, der seinem ganzen Wesen, ja seinem Mitleid selbst, eine verläßliche Härte geben. Noch ist er der äußern Welt erstaunten Blickes hingegeben und um seine innere mit ehrlichen Fragen bemüht, Künstler von vorwiegend epischen Qualitäten. Aber schon lockt ihn auch das hinter den Dingen waltende, das außer den Menschen richtende Schicksal; schon erschüttert ihn der notwendige Zwiespalt des gewollten und des gelebten Lebens; schon wendet sich sein Geist dem Dramatischen zu. Sein erster Versuch darin war dieses Schauspiel ‚Mejrima‘, das bei S. Fischer in Berlin erschienen ist und kürzlich, unverstanden und wenig bedankt, vor dem Publikum des Deutschen Theaters zu Prag ein allererstes Mal gegeben wurde. Darin ist die Zeichnung eines Frauenschicksals versucht, dessen Tragik außerhalb, im Düster einer bedrückten, dumpf ergebenen Umwelt zu lauern scheint, bis sie jählings aus ihr selbst hervorbricht, von der Plötzlichkeit eines erotischen Erlebnisses ausgelöst. Das Stück spielt unter türkischen Bauern, und alles Geschehen entwickelt sich unter der schweren Stimmungslast ihrer fatalistischen Apathie wie hinter dämpfenden Hüllen. Um so wuchtiger lastet der schicksalbringende Zwang, um so stärker gellen die Schreie der Lust, der

Wut und des Todes daraus hervor. Freilich, die dramatischen Züge und die Züge aufmerksamer Schilderung fließen noch nicht immer recht in eins. Manches liegt unverbunden auseinander, oft ist es, als träte der junge österreichische Offizier mitten unter seine erdichteten Menschen und finge an, von Mostar und dem Treiben dort nach der Laune seines Einfalls zu erzählen; bis dann wieder das starke Drama dies alles wegwischt und aus eigenem Leben lebt. Es ist die dramatische Arbeit eines noch Suchenden; eines, der zum ersten Mal und schüchtern noch in diesen Bezirk der Kunst eintritt, der aber kräftigen Ganges und hellen Blickes daherkommt, so daß man seinem weitern Weg mit frohester Hoffnung folgen mag. Willi Handl

Carl Hagemann

Als Carl Hagemann vor drei Jahren sein Werk in Mannheim begann, war er vielen ein unheiliger Ketzer, nun, da er es verläßt, ist er fast allen ein heiliger Priester der Kunst. Diese Wandlung der öffentlichen Meinung hat Hagemann nicht etwa durch Kompromisse erkauft, sondern durch eine unanfechtbar noble Sachlichkeit und durch eine eifernde Liebe für die Kunst erzwungen. Daß er sich in so kurzer Zeit durchzusetzen wußte, muß als außergewöhnliche Kraftprobe einer unbeirrbaren Persönlichkeit gelten.

Eine solche Persönlichkeit hat schon an sich einen hohen Zukunftswert für unser mit Individualitäten nicht eben reich gesegnetes deutsches Theater. In Hagemann trifft nun auch mit einem tatkräftigen Kulturwillen ein immer klügger, nach Neuland ausspähender Kunstinstinkt zusammen. Was Wunder, daß dieser Theaterleiter den Ehrgeiz hat, der Bühne ein Neuerer, ein Eroberer im Großen und im Kleinen, im Literarischen, Darstellerischen und Technischen zu sein. Er hat Verständnis für entwicklungsfähige Qualitäten des Alten und Freude am Neuen. Diese glückliche Veranlagung leitet ihn aber nicht zum Spezialitätentheater hinab, sondern zur Stilbühne hinauf. Denn sein ausgeprägtes Kulturbewußtsein behütet ihn vor künstlerischen Irrwegen.

Hagemann unterscheidet sich von den meisten Theaterleitern, auch von seinem hamburger Vorgänger, dadurch, daß er weniger literarische Ziele im Theater, als vielmehr Ziele des Theaters mit der Literatur zu erreichen sucht. Während seiner mannheimer Tätigkeit hat er nur einem Einzigen vorwiegend literarisches Interesse entgegengebracht, und das war dringend nötig, denn dieser Einzige hieß Hebbel und war in Mannheim noch unerkannt. Die Hamburger brauchen nicht zu fürchten, daß der Nachfolger Bergers ein paar literarische Lieblinge mitbringt, vielmehr führt er die ganze Literatur an Bord und wird davon zum Bühnenleben erwecken, was seiner Regiekunst und den darstellerischen Kräften des Schauspielhauses Erfolg verheißt. Hagemann hat sich in Mannheim weder mit Shakespeare, Kleist und Grillparzer, noch mit Hauptmann und Schnitzler abgegeben. Ich finde dafür keinen andern Grund — abgesehen von dem mangelnder Zeit — als daß er, vielleicht mit Unrecht, sich und sein Ensemble die-

sen Dichtern noch nicht gewachsen glaubte. Man darf überhaupt bei Hagemanns Beurteilung nicht vergessen, daß seine bühnenkünstlerische Tätigkeit erst drei Jahre währt.

Deshalb kann auch über seine Regiekunst noch kein endgiltiges Urteil gefällt werden. Eher über seine Inszenierungskunst! Denn für diese brachte er ein großes Stilgefühl und einen bedeutenden psychologischen Farbensinn schon mit. Als Verwirklicher der rein darstellerischen Werte einer Dichtung hat er zur Zeit noch mehr die Rolle als den Darsteller im Auge. In diesem einzigen Punkte ist er noch zu sehr Literat. Hier zeichnet sich allerdings auch schon leise eine Grenze seiner Regiebegabung ein: es ist fraglich, ob Hagemann ein Entwickler und Bereicherer seiner Darsteller werden kann. In Mannheim hat er sie wenigstens immer als gegebene, unveränderliche Größen hingenommen und keinem einzigen neue künstlerische Möglichkeiten eröffnet.

Hagemann läßt sein Werk, in Mannheim ein Provinztheater mit eigenem und eigenartigem Profil zu schaffen, unvollendet zurück. Man darf in die Einsicht der Stadtverwaltung, die mit der Berufung des Neulings Hagemann einen so kühnen Mut bewiesen hat, das Vertrauen haben, daß sie einen Nachfolger erwählt, der Hagemanns Werk zu Ende führen will und kann. Auf keinen Fall darf ein Zeugnis über so und so viele in Ehren zurückgelegte Dienstjahre für die Besetzung der Stelle maßgebend sein, sondern wiederum nur die künstlerische Persönlichkeit des Bewerbers. Hermann Sinsheimer

Aus Hamburg

Herr Robert Walter (-Freyr) gehört nicht zum Allerweltshaufen der Theaterskribenten; er ist eine ‚suchende Seele' und wärmster Wünsche nicht unwürdig. Aber ihn hochwillkommen zu heißen oder gar als heimlichen König zu begrüßen, fehlt leider vorläufig die Veranlassung. Auch er geht keinem neuen, selbstleuchtenden Gebote nach, und da nützt es nicht viel, wenn ich von ihm sage, daß er, mit allerlei schlotternden Lemuren verglichen, als heißblütiger Dichter wirkt. Ein szenisches Gebilde von ihm wurde nämlich wiederum im Neuen Theater aufgeführt. ‚Wiben Peter, Fünf Akte aus Dithmarschens Vergangenheit'. Eine Historie (für die man sich schon um Hebbels willen interessiert), ein Stück Epos, dem es nicht an tragischen Möglichkeiten fehlt, wird mit lyrisch-theatralischen, ganz vereinzelt auch mit sub specie saeculi unwiederbringlich verbrannten dramatischen Mitteln, in entsprechende Vibrationen versetzt. Der ehrgeizige Bauer Wiben Peter fühlt sich in der Heimat um die raison écrite betrogen. Er kämpft um das, was er für recht hält, und wird auf diese Weise zum Landesfeind, zum Außenseiter. Wird auch zeitweilig in neues Begehren hineingehetzt, umklammert mit seiner Sehnsucht sogar eine Herzogskrone von Dithmarschen. Dämonische Hartköpfigkeit und weiche Verliebtheit in sein Land und in sein Kind streiten sich in der flackernden Seele des Mannes, und der Weichbold macht naturgemäß dem Hartkopf den Garaus. Das von Walter-Freyr gewählte Problem fällt unter die ausgeschöpftesten.

Den Leser auf Götz, Kohlhaas, Erbförster hinweisen, hieße ihn beleidigen. Indessen verlegt sich Walter-Freyr weder auf mystische Notwendigkeit, noch auf progressive Perfektibilität, oder auf regungslose, unwandelbare Entschlossenheit. Seine Charaktere sind vielmehr dem Leben überlassen. Das zerrt die jäh aufflammenden rhetorisch-balladesk hin und her und läßt alle Glocken abwechselnd läuten. Herr Wiben Peter überschreitet keineswegs die Schwelle des Unentrinnbaren, und sein Töchterlein ist ein Mosaik aus Hebbelweib, kleistischer Gefühlsverwirung, lyrischer Unbeständigkeit. Das eigentümliche Farbenspiel der vieleckigen Wesen, die obendrein so reflektiert und doch so plötzlich handeln und fühlen (Dithmarschen!), würde mehr interessieren, wenn machtvolle wie virtuose Dramatiker vor Walter-Freyr auch dergleichen einzufangen nicht schon vermocht hätten.

‚Dorothys Rettung', Schauspiel in vier Akten von Alfred Sutro, schaukelt romanhaft besessen, ohne zu wissen, wo es hin soll, tut, bei einer richtigen Jacke-wie-Hose-Psychologie, lehrhaft und würdevoll (schielt sogar überzwerch nach Ibsen), ist temperamentlos, aber am Ende nicht gar so unbeholfen wie deutsche Stücke ähnlicher Natur. Sogar Humore gibt es da, doch wie Honigseim fließt der Quell der Anständigkeit und gesellschaftlichen Korrektheit. Man bemerkt die üblichen konkreten Tatsachen, wird nach und nach völlig apathisch. Für diesmal verrät eine junge Dame aus Liebe zu ihrem unschuldig-schuldigen Bruder beinahe, beinah das Eigenste, das Jungfräulich-weiblich-Psychophysische. Sie ködert einen Mann, ohne ihn zu lieben. Aber sie hat den Prächtigen dann doch liebgewonnen. Demnach ist Dorothy gerettet und wird, wohin der Herr Oberingenieur will, mitziehen. So hat Jungfer Franziska Willig den frommen Frevel der Antigone gesühnt. Der Autor muß ein guter Bürger sein. Im Thaliatheater nahm sich Herr Farecht als Oberingenieur präsentabel, geistig, comme il faut aus; während Centa Bré mir sehr leid tat.

Arthur Sakheim

Lieder und Stimmungen

Das totgesagte Urcabaret der Elf Scharfrichter hat wieder einmal seine Wurzelstärke bewiesen. Marc Henry, sein Begründer, und Marya Delvard, sein Stern, sind noch immer fesselnde, abgeschlossen in sich und auf sich beruhende Typen. Freilich auf die Kammerspielbühne gehört ihre Kunst nicht. Es bleibt ein Widerspruch zwischen dieser Literaturbühne und dem cabaretmäßigen Improvisationswesen des Paares; aber Kunst ist es trotzdem. Wenn Henry zum ersten Mal auftritt, ein halb verbindliches, halb sinnliches Lachen auf den breiten Lippen, wenn er in gehacktem Pariserdeutsch seine Vorträge conférencemäßig einleitet, wenn er zum ersten Mal deklamiert: dann wird man nicht gleich gefangen, eher abgestoßen. Sein Organ ist nicht sympathisch; es hat den gutturalen Beiklang fast aller Vortrag haltenden Franzosen. Aber schon in dem von Hannes Ruch mit vehementer Kraft komponierten Chanson ‚La Marche' kommt die Note Henrys zum Durchbruch: hochgespannter

Enthusiasmus der Geste und Mimik als Echo kräftigsten Miterlebens. Henrys Art hat etwas Elementares, Impulsives; und seine Interpretation des pariser Stimmungsbildes ‚Sur le pavé' (nach Aristide Bruant) ist zwar Yvette-Guilbertisch in der sprunghaften Charakteristik der Straßentypen, in der faszinierend vorstadtechten Mimik, aber es steckt eigene Begeisterung am Gegenstand darin. Henry ist stets nur insoweit Mime, als es die plastische Versinnbildlichung des Gedichtinhalts unbedingt erfordert; aber er ist stets Mimiker, stets tatenfroh, stets realistisch und darum der denkbar schärfste Antipode seiner seltsam vom Schönen zum Häßlichen hinneigenden Partnerin Marya Delvard. Das suggestiv Fesselnde an dieser Künstlerin ist der tragische Gegensatz ihrer schönheitstrunkenen und -sehnenden, seeelenvoll resignierten Weibaugen und ihres wulstig in die Länge gerissenen Mundes. Peinigend ist es, wenn dieser wilde, zum Maenadenschrei vorbestimmte Mund sich öffnet und nun ein Organ hörbar wird, eine Stimme, nixensüß in ihrer einschmeichelnden, bittenden Innigkeit, mondmild in ihrer verklingenden Müdigkeit. Marya Delvard ist die geborene Melodramatikerin. Sie spricht die Dauthendeyschen Gedichte in einem liturgischen Litaneiton, und es ist ganz wundervoll, zu erleben, wie sie von der Wortpoesie mit Feenschritten leise, unmerklich zur Musik hinübergleitet. Und anderseits, wieviel ungeahnter weiblicher Stolz, wieviel Siegesfreude der erkorenen Geliebten durchstrahlt ihre Augen, durchfiebert ihren schlanken Leib, wenn sie die Liebesgeschichte Sulamiths, wenn sie das Hohelied Salomonis darstellt. Unstreitig ist Henry mehr Artist, mehr höchst potenzierter Coupletchansonnier, der sich im Duett durch eine hie und da grimassierende Mimik ein wenig vordrängt, während Marya Delvard auch bei diesen Duetten die Herbheit einer reichern Innerlichkeit nicht verleugnen will, nicht verleugnen kann.

Arthur Neisser

Aus Menschenliebe

Im Bielitzer Anzeiger steht — unter der Spitzmarke: ‚Gesindel' und die Ostschlesische — zu lesen:

Wir haben in der vorletzten Nummer unsers Blattes betont, daß wir künftig keine Plaudereien der Ostschlesischen gegen den Redakteur unseres Blattes mehr beachten. Die Ostschlesische wußte sich zu helfen und brachte in ihrer letzten Nummer ein Inserat mit breitem Rand, in dem gegen Redakteur unsres Blattes die Beschuldigung erhoben wurde, er habe veröffentlichen lassen, die Komödie ‚Gesindel' werde im Herbst am Lessingtheater aufgeführt werden, ohne daß sie überhaupt eingereicht worden wäre. Die Ostschlesische ist so naiv zu glauben, daß man einem großen Theater ein Stück direkt einreicht, und weiß nicht, daß man in diesem Falle jahrelang auf eine Entscheidung warten muß. So dumm war Redakteur Winder nicht. Er gab das Stück vor drei Monaten dem wiener Manager Herrn Otto Schostal, der die notwendigen berliner Verbindungen hat. Vor zwei Monaten bereits erhielt Redakteur Winder von Herrn Schostal die Nachricht, die Komö-

die ‚Gesindel‘ werde im Herbst am Lessingtheater zur Aufführung gelangen. Nach dem Erscheinen der letzten Nummer der Ostschlesischen wandte sich Redakteur Winder an Herrn Schostal um Aufklärung. Herr Schostal antwortete gestern telegraphisch:

Redakteur Winder, Bielitz, bestätige, daß mir vom Geldgeber premiere Gesindel im Lessingtheater für Herbst zugesagt wurde. Schostal

Das Telegramm liegt in unserer Administration zur öffentlichen Besichtigung auf.

Wir sind mit der Ostschlesischen fertig. Sie ist gerichtet.

Aus der Praxis

Patentliste

214 121. Verfahren zur Erzeugung Licht oder Funken sprühender Theaterkostüme und Bühnendekorationen, dadurch gekennzeichnet, daß diese mit pulverisiertem Metall, elektrischen Gutleitern oder evakuierten Glasgefäßen auf ihrer Oberfläche besetzt und in den Bereich hochgespannter Hochfrequenzströme eingeschaltet werden.

Frau Ferdinand Zhaniel, Charlottenburg. 27. 9. 09.

Juristischer Briefkasten

J. M. Wenn eine Kündigung derartig vereinbart ist, daß der Vertrag vierzehn Tage nach der Kündigung gelöst ist, kann die Direktion die Kündigung täglich aussprechen. Einen Schadenersatz dafür, daß Sie das andre Engagement, das Ihnen in Aussicht stand, nicht angenommen haben, können Sie nicht geltend machen.

Annahmen

Walter Bloem: Vergeltung, Dreiaktiger Schwank. Leipzig, Schauspielhaus.

Hermann Brandau: Der Zukunftsstaat, Dreiaktiges Satirisches Schauspiel. Graudenz, Stadttheater.

Gustaf Collijn: Der Turm des Schweigens, Dreiaktiges Schauspiel. Berlin, Neues Schauspielhaus.

Georg Engel: Der scharfe Junker, Komödie. Hannover, Hoftheater.

Oscar Friedmann und Emerich von Gatti: Auf Wunsch von oben, Militärlustspiel. Breslau, Schauspielhaus.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

31. 1. Leo Jungmann: Die letzten sechs Wochen, Dreiaktiges Drama. Bremen, Thaliatheater.

2. 2. Hermann Hoppe: Des Bruders Weib, Schlesische Bauernkomödie. Hirschberg, Stadttheater.

L. Langhoff - Cornelius: Quarantäne, Vieraktiges Schauspiel. Graudenz, Stadttheater.

Max Möller: Im Dalles, Dreiaktiger Schwank. Cottbus, Stadttheater.

3. 2. Robert Walter(-Freyer): Wiben Peter, Historisches Schauspiel. Hamburg, Neues Theater.

8. 2. Arthur Jacoby: Helene Rübecks Ehe, Drama. Leipzig, Battenbergtheater.

11. 2. Hugo von Hofmannsthal: Cristinas Heimreise, Dreiaktige Komödie. Berlin, Deutsches Theater.

2) von übersetzten Dramen

Paul Arosa und Defontaines: Glückliche Menschen, Zweiaktiges Drama. Leipzig, Schauspielhaus.

Maurice Gérauld: Eine fidele Nacht, Dreiaktiger Schwank. Wien, Burgtheater.

Franz Molnár: Der Herr Verteidiger, Dreiaktiger Schwank, aus dem Ungarischen von Alfred Halm. Berlin, Neues Schauspielhaus.

3) in fremden Sprachen

Mc. Lellan: Die starken Leute, Schauspiel. London, Lyric Theatre.

George Paston: Der Eltern Fortschritt, Schwank. London, Prince-of-Wales-Theatre.

Edmond Rostand: Chantecler, Vieraktige Komödie. Paris, Porte Saint Martin.

Desider Szomory: Maria Theresia, Historisches Drama. Budapest, Nationaltheater.

Neue Bücher

Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe in sechs Bänden, herausgegeben von Wilhelm Herzog. Leipzig, Inselverlag. 3. 519 S. 4. 406 S. M. 4,50.

Richard Rahner: Ophelia in Shakespeares ‚Hamlet'. Leipzig, Xenienverlag. 30 S. M. 1,—.

Walter Turszinsky: Albert Bassermann. Berlin, Concordia. 62 S. M. 0,60.

M. Wohlrab: Aesthetische Erklärung klassischer Dramen. 8. Shakespeares ‚König Lear'. Dresden, L. Ehlermann. 83 S. M. 1,50.

Zeitschriftenschau

Rudolf Blümner: Schiller — aber die Schauspielkunst. Das Theater 10.

Reinhard Bruck: Vorlesen, vortragen, vorspielen. Masken V, 22.

Ernst Cohn: Vom mittelalterlichen Theater. Der neue Weg XXXIX, 5.

Walter Heynen: Moses. Masken V, 23.

Friedrich Huch: ‚Hamlet' im Théâtre français. Süddeutsche Monatshefte VII, 2.

Rudolf Krauß: Anna Sutter. Deutsche Theaterzeitschrift III, 6.

Samuel Lublinski: Der Kampf um Hebbel. Deutsche Monatshefte X, 2.

Joseph August Lux: Graf Poccis Kasperlekomödien und die Marionettenbühne. Grenzboten LXIX, 5.

Franz Pfemfert: Das Nibelungenlied und Hebbels Trilogie. Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXIII, 11.

Robert Saitschick: Schillers Charakter. Hochland VII, 4.

Heinz Schnabel: Betrachtungen über Hebbel. Die Tat I, 9.

Walter Turszinsky: Jüdische Theater in Berlin. Bühne und Welt XII, 9.

Hans Wantoch: Das Noraproblem. Der neue Weg XXXIX, 4.

Max Warwar: Gabrielle Réjane. Theatercourier 840.

Ludwig Weber: Die berliner Theaterfrage. Hilfe XVI, 6.

Rudolf Werner: Die Mundart im modernen deutschen Drama. Quickborn III, 2.

Engagements

Aarau-Chur (Stadttheater): Else Schumann.

Berlin (Hebbeltheater): Hermine Hollmann.

(Neues Volkstheater): Robert Valberg.

Bern (Stadttheater): Johannes Bogenhardt 1910/12.

Bromberg (Patzers Theater): Else Roma, Sommer 1910.

Chemnitz (Vereinigte Stadttheater): Paul Petersen 1910/11.

Freiburg (Stadttheater): Fritz Grunwald.

Halberstadt (Stadttheater): Hans Helmuth Koch.

Hamburg (Deutsches Schauspielhaus): Hella Eschborn, Maria Dewal.

Hannover (Uniontheater): Berthold Bachrach, Sommer 1910.

Harzburg (Sommertheater): Margot Winther 1910.

Helmstedt (Brunnentheater): Curt Huppel, Sommer 1910.

Hildesheim (Stadttheater): Rudolf Rieth.

Göttingen (Stadttheater): Carlo Bach 1910/11.

Koethen (Tivolitheater): Hans Baltes, Sommer 1910.

Kreuznach (Kurtheater): Alphons Franz, Sommer 1910.

Magdeburg (Stadttheater): Emmy Mathias 1910/13.

(Viktoriatheater): Herbert Guth, Sommer 1910.

Neustrelitz (Hoftheater): Hans Strien 1910/12.

Norderney (Sommertheater): Robert Scholz 1910.

Nürnberg (Stadttheater): Anton Passy-Cornet 1910/12, Rosa Sterna 1910/13.

Plauen (Stadttheater): Elsa Landory, Wilhelm Petzold 1910/11, Marcus Stahl 1910/12.

Posen (Neues Stadttheater): Walter Jensen 1910/12, Margit Karmont, Adolf Schöpflin.

Potsdam (Königliches Schauspielhaus): Marie Kronau 1910/12.

Nachrichten

Zum Direktor des elberfelder Stadttheaters an Stelle des nach Bremen berufenen Hofrats Otto ist der Direktor des bromberger Stadttheaters Arthur von Gerlach gewählt worden.

Die Presse

1. Hugo von Hofmannsthal: Cristinas Heimreise, Komödie in drei Akten. Deutsches Theater.

2. D. Armont und N. Nancey: Théodore & Cie., Schwank in drei Akten. Trianontheater.

Vossische Zeitung

1. Hofmannsthals Eklektik, in der fraglos ein feiner Geschmack die Teile verschiedenster Herkunft künstlerisch zum Mosaikbilde zusammenfaßt, beschäftigt den Literaturkenner; aber es mangelt zuletzt doch eben so sehr die kraftvolle Einheit wie der dramatische Puls.

2. Das Stück zählt mit seiner schlagenden Mache, der bunten Fülle von Ueberraschungen und Verkleidungen sicherlich zu den tollsten Farcen, die uns neuerdings von Paris gekommen sind.

Morgenpost

1. So lange Hofmannsthal das ‚Bild' gibt, ists meisterlich. Dann aber muß er endlich sein Komödienspiel beginnen. Und nun wirds dünn, unentschieden, wankend, breit.

2. Was dem Stück den großen Lacherfolg brachte, liegt weniger in der Idee als in dem hübschen Situationswitz.

Börsencourier

1. Das Stück hat sehr empfindliche Längen, und mehrere Bilder des letzten Aktes langweilen streckenweise. Die Charaktere sind ziemlich konventionell-romanhaft. Die lockenden, schmeichlerischen, wiegenden Hofmannsthal-Töne hört man selten.

2. Mit frischer Empfindung hebt die Handlung an, um im übermütigen Durcheinander des zweiten Aktes zum Gipfel des Witzes zu gelangen, dann allerdings nachzulassen.

Lokalanzeiger

1. Für den Tragiker Hofmannsthal ist diese Komödie trotz ihren Fehlern, ihren Breiten, ihrer erotischen Detailsprache schon ein ganz hübsches Stück Arbeit.

2. Eine ausgelassene Posse, die von einer Tollheit in die andre taumelt und durch eine glänzende Technik über verwegene Unmöglichkeiten hinweghilft.

Berliner Tageblatt

1. Das leichte Spiel wird in seinen Präludien von einer wundervollen Heiterkeit getragen. Wenn es dann schließlich beim Problem landet, beim Widerspiel von Haus und Freiheit, von Weib und Mann, dann hebt die Komödie sich nicht zur Höhe ihrer eigenen Ansprüche.

2. Die Autoren sind ideenreich genug, um nach einem äußerst fidelen Mittelakt noch einen dritten Aufzug mit neuen und unerwarteten Ueberraschungen zu bringen.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW. 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 8
24. Februar 1910

Der erneute Shakespeare / von Julius Bab

Vor Jahresfrist zeigte ich hier den Beginn eines Unternehmens an, das mir von größter Bedeutung für alle Liebhaber dramatischer Kunst in Deutschland schien und scheint: Friedrich Gundolfs erneuerter Shakespeare, den der berliner Verlag von Georg Bondi herausgibt. Einen Shakespeare, der in die deutsche Sprache unsrer Zeit übersetzt ist, der unserm gegenwärtigen Gefühl von künstlerischer Sinnlichkeit, dramatischer Mittelbarkeit und seelischer Freiheit gerecht wird, und der sich zugleich mir als der wörtlichste, treuste Shakespeare offenbart. Das Bild dieses größten Menschen steht immer noch vor uns im Zukünftigen, und wir gehen auf dieses Toten Leben immer noch zu, vorwärts, Schritt vor Schritt. Noch hat Shakespeare kein Ende.

Das vergangene Jahr hat nun zwei neue Bände des schönen Werks gebracht. Im zweiten Band sind als Dramen des venetianischen Kreises vereinigt: Romeo und Julia, Othello, Der Kaufmann von Venedig. (Eine etwas äußerliche, aber für den buchbinderischen Zweck schließlich ausreichende Gruppierung.) Der dritte Band enthält den Anfang der Königsdramen. Der Eindruck des ersten Bandes bleibt. Kleine Schwächen im einzelnen; Gundolf ist zuweilen shakespearetreuer, als die deutsche Sprache erlaubt, und macht etwa den georgischen Plural ‚die Wüte‘, und ein andermal ist er zu sehr der unmittelbar sinnlichen Klangwirkung hingegeben und ersetzt Tiecks korrektes und geistig-edles: „Die Sache wills!“ durch das klanglich bestrickende, aber pathetisch-platte: „Das ist die Tat!“ Nur daß solche Details nichts bedeuten dürfen gegenüber der großartigen Leistung dieses Ganzen, dieser ununterbrochenen Anspannung einer deutsch dichtenden Vollkraft, die ohne je zu handwerksmäßigem Surrogat zu greifen, dem britischen Riesen eng-angeklammert folgt und an sinnlicher Intensität und dramatischer Lebendigkeit einen nie zuvor gekannten Grad erreicht. Ich will nicht wieder das Spezifische der Gundolfschen Leistung aus einer bunten Fülle von Proben vorleuchten lassen. Ich möchte lieber

dem Leser an einem einzigen Beispiel die Wandlungen des deutschen Shakespeare zeigen. Möchte zeigen, wie sich vier Generationen in ihrer ganzen kulturellen Eigenart aussprechen, im Bemühen um ein paar Verse Shakespeares. Möchte zeigen, wie ein deutscher Shakespeare werden und wachsen konnte — von Wieland bis Gundolf.

*

Ich wähle Julias berühmte Worte der Ungeduld, die bei Shakespeare so lauten:

Gallop apace, you fiery-footed steeds,
Towards Phoebus' Mansion; such a waggoner
As Phaeton would whip you to the west,
And bring in cloudy night immediatly.
Spread thy close curtain, love-performing night,
That runaways' eyes may wink, and Romeo
Leap to these arms untalk'd of and unseen.
Lovers can see to do their amorous rites
By their own beauties; or, if love be blind,
It best agrees with night. — Come, civil night,
Thou sober-situed matron, all in black,
And learn me how to lose a winning match,
Play'd for a pair of stainless maidenhoods.

Im Jahre 1766 erschien in Zürich, mit rundlich gewundenen Geßnerschen Leisten geziert: Shakespeare Theatralische Werke. Aus dem Englischen übersetzt von Herrn Wieland. Herr Wieland war der literarische Meister des deutschen Rokoko: seine Muse hieß Anmut, nicht Notwendigkeit, sein Dichten war mehr ein Gesellschaftsspiel höchster Ordnung als ein Naturvorgang, sein Lieben war eine spielerisch-pikante Lust, keine lebenzeugende, todddrohende Leidenschaft. Aber „die zierliche Jungfrau zu Weimar" besaß zugleich eine geistige Beweglichkeit, eine Neugier des Geistes und der Sinne, die ihn, wenn nicht als Schöpfer, so doch als Genießer, über die Grenzen des Rokoko trug — zum Gefühl jedes Großen und Schönen. Und so kam Wieland zu Shakespeare und wurde der erste deutsche Ueberseßer dieses rokokofremdesten Genies. Er läßt zwar die stärksten Falstaffszenen aus und setzt sittlich entrüstete Bemerkungen an ihre Stelle, begleitet den Text oft mit Anmerkungen eines feinergebildeten Geschmacks und bemerkt etwa: „Shakespeares Genie war zu feurig und ungestüm, und er nahm sich zu wenig Zeit und Mühe, seine Verse auszuarbeiten." Aber trotz diesen Beschränktheiten, die uns heute so heiter scheinen: diese Uebersetzung ist ein Werk von viel Liebe, Fleiß und Talent, für seine Zeit eine höchst bedeutende, und noch heute in ihrer Art eine sehr respektable Leistung. Unsre Stelle aber lautet bei Wieland so:

„Eilet, eilet davon, ihr feurigen Rosse der Sonne, eurem Nachtlager zu — — ein solcher Führer, wie Phaeton war, würde euch bald nach Westen gepeitscht, und in einem Augenblick den

Tag in düstere Nacht verwandelt haben. — Spreite deinen dichten Vorhang aus, Liebe befördernde Nacht! Daß die Augen des müden Phöbus nicken, und unbesprochen und ungesehen Romeo in diese Arme fliege. Liebende sehen genug zu ihren zärtlichen Geheimnissen beym Glanz ihrer eignen Schönheiten: Oder wenn die Liebe blind ist, so taugt sie am besten zur Nacht. Komm, stille Nacht, gleich einer sittsamen Matrone ganz in Schwarz; komm und lehre mich ein gewinnreiches Spiel verliehren, das um ein paar unbefleckte Jungfernschaften gespielt wird. — —"

So unentbehrlich unserm Ohr für eine Shakespearesche Wirkung heute der Vers scheint: es war gewiß nur gut, daß Wieland auf eine Reproduktion dieser Verse verzichtete, deren Rhythmus er so wenig gefühlt, deren dramatisch-psychologische Musik er so wenig gehört hatte, wie die zitierte Kritik beweist. So verbarg er den Shakespeareschen Sinn wenigstens nicht in einem französierend glatten Versgebilde; mehr vom heimlichen Rhythmus dieser Sätze ist so in diese kräftig klare Prosa gerettet. Freilich ein wenig zu klar, zu glatt sind diese Sätze. „Wie Phaeton war" — „gleich einer Matrone" ergänzt Wieland breit verdeutlichend. Die sinnliche Pracht von fiery-footed wird ebenso wie die cloudy night von konventionellen Adjektiven wie ‚feurig' und ‚düster' abgelöst, und bei Wendungen wie: „Die Augen des müden Phöbus nicken" (übrigens eine einfach irrtümliche Uebersetzung) und „zärtliche Geheimnisse" klingt in die furchtbar-prächtige Renaissance-Welt etwas von der gebrechlichen Anmut der Rokoko-Schäfer herein. Im ganzen aber ist in dieser Uebertragung eine Kraft und Haltung, die über die Watteauwelt hinausweisen.

*

Auf die Zeit der vernünftigen Gedanken und der zierlichen Grazie folgte die Zeit ahnungsreicher Leidenschaft und wilder Schönheit. Unter Wielands Augen lernt die deutsche Sprache Goethes seelischen Sturm und Schillers sittlichen Drang zu äußern; und während diese Meister schon, „antiker Form sich nähernd", wieder zu einem beruhigteren Stil voll Vernunft und Grazie strebten, nahm eine neue Generation die Tradition ihrer Jugend auf: die Romantiker, freilich zartere und mehr nachfühlende als schöpferische Geister, jagten der übervernünftigen Schönheit leidenschaftlich erfühlten Lebens nach — und August Wilhem Schlegel schuf um 1800 den neuen Shakespeare. So lautet in seinen Worten unsre Stelle:

Hinab, du flammenhufiges Gespann,
Zu Phöbus Wohnung! Solch ein Wagenlenker
wie Phaeton jagt euch gen Westen wohl,
und brächte schnell die wolk'ge Nacht herauf. —
Verbreite deinen dichten Vorhang, Nacht!
Du Liebespflegerin! Damit das Auge
der Neubegier sich schließ', und Romeo
mir unbelauscht in diese Arme schlüpfe. —

Verliebten g'nügt zu der geheimen Weihe
das Licht der eignen Schönheit; oder wenn
die Liebe blind ist, stimmt sie wohl zur Nacht. —
Komm, ernste Nacht, du züchtig stille Frau,
ganz angethan in Schwarz, und lehre mir
ein Spiel, wo jedes reiner Jugend Blüte
zum Pfande setzt, gewinnend zu verlieren.

Nun ist Shakespeares Musik lebendig. Der fünffüßige Jambus ist zwar noch nicht ganz wie im Original dem Sinn gefügt: das ‚wohl' der dritten Zeile ist ein mates Flickwort, und das Zeilen-Ende ist in der sechsten und zehnten Zeile ohne Betonungswert .Aber im ganzen sind diese Klänge eine reine Vertonung des seelischen Gehalts — Goethe hat die deutsche Sprache singen gelehrt. Die sinnliche Macht des „flammenhufigen Gespanns", der „wolkigen Nacht" ist mit romantischer Inbrunst ergriffen. Daneben aber wirkt Schillers moralistisch-abstrakter Ton verblassend in: „das Auge der Neubegier" und in: „reiner Jugend Blüte", was ein sehr schlechter Ersatz für die freilich sinnlosen ‚Jungfernschaften' ist. Eine gewisse Schiller entstammte Breite des Tons bewirkt es wohl auch, daß die Konzentration Shakespeares nicht erreicht wird. Schlegel hat zwei volle Zeilen mehr als das Original. Alles in allem ein bewunderungswürdiger Fortschritt, eine schöne Nachdichtung — aber gewiß nichts Zeitloses, Vollendetes, Endgültiges. (Schluß folgt)

Hypokrisie / von Peter Altenberg

Ich möchte ein einziges Mal im Leben ein Liebespaar, ein junges Ehepaar antreffen, bei dem der Mann nicht in überquellender sorgsamer Zärtlichkeit das Zigarettenrauchen der Geliebten bespräche. „Anna, du weißt, dein Pensum ist bereits überschritten, ich habe drei Zigaretten täglich gestattet, eine nach dem Frühstück, eine nach dem Mittagessen, eine nach dem Nachtmahl. Ich glaube, ich bin ein nachsichtiger Gatte — — —." Nein, das bist du nicht, du Hund! Gerade hierin willst du ihr helfen, hast nicht die geringste Ahnung, du Esel, wie viel Narkotika sie braucht, um deine Langweiligkeit zu ertragen, oder sich zu betäuben auf anständige Art! Keine Frau raucht mehr Zigaretten, als sie unbedingt braucht, denn in der Kontrolle ihrer Genußfähigkeiten sind die Frauen begabter als die Männer, da sie den Gesetzen der unbewußten Natur näher stehen, sie besser erlauschen! Ich hasse die Männer, die ihre hypokrite zärtliche Fürsorge gleichsam auf das scheinbar übertriebene Zigarettenrauchen ihrer geliebten Frauen konzentrieren. Sie haben nicht die geringste Ahnung von der minutiösen Hygiene des Frauenleibes, der Frauenseele. Aber vor der unschuldig-betäubenden, ja erlösenden Zigarette wollen sie sie zärtlichst behüten! Der Anfang aller Ungezogenheiten einer Frau, die sich dann allmählich und unscheinbar entwickeln, ist, ihr unschuldige Freuden zu mißgönnen!

Budapester Dramatik

Orient und Occident sind nicht mehr zu trennen. Diese budapester Dramatiker wurzeln in Asien; aber sie haben sich in einer europäischen Kinderstube ihrer Herkunft zu schämen gelernt. Ihr Instinkt geht auf brutale Reißer, die die Völker zwischen Trentschin und Sziget begeistern würden. Nur daß zwischen Wien und Brüssel auch noch Leute wohnen, und daß man für diese seine wahre Absicht teils ironisieren, teils vertiefen muß. Molnár Franz ist für die Ironie. Er weiß, was für die Menge nötig ist, und liefert es. Aber wenn er schon ein sentimentales Gewölk zusammenballt, so unterläßt er keinesfalls, es durch die Lichter einer gar nicht prätentiösen Selbstverulkung aufzuhellen. Wer trotzdem auf den Leim geht, hat es mit sich selber auszumachen. Herr Molnár ist bereit, auch diesen Vorteil auszunutzen. Sein Trick ist, daß naiven Seelen dieses Stück als eine Spielart der verblichenen Diebskomödien, und daß es unnaiven als Satire auf die ganze Gattung angeboten wird. Der schlaue Ungar hat erkannt, daß es im Land der unbegrenzten Möglichkeiten Advokaten gibt, die feige, dumm, talentlos und plebejisch, und Einbrecher, die tapfer, klug, genial und edelmütig sind. Ums zu beweisen, scheut er kein burleskes Mittel. Es wäre nicht sehr schlimm, wenn der Beweis mißglückte; aber schlimm wärs für die Zwecke eines theatralischen Spießbürgerfangs, wenn jene Mittelchen versagten und versiegten. Da ist es immerhin, so leicht man dieses Genre selber auch entbehren würde, außer Zweifel, daß Herr Molnár es meistert. Es fällt ihm einfach so viel ein, wie Dialog und Fabel dreier Akte brauchen. Das Volk der Blumenthal und Kadelburg ist nicht berechtigt, das geringzuschätzen. Unsre Lieblinge verarbeiten zehn Witze zu zwei Schwänken, und retten schon den elften Witz ins dritte Stück hinüber. Herr Molnár kann verschwenden. Wer freilich so töricht wäre, den Gedankenwert der massenhaften Sprüchel abzuwägen, käme allenfalls auf einen falschen Wilde. Vergreifen wir uns nicht im Maßstab. Herr Molnár hat sein Stück nicht Komödie, sondern Schwank genannt und nicht im Lessingtheater, sondern im Neuen Schauspielhaus aufgeführt, wo es in Herrn Alfred Halm einen Bearbeiter von zuverlässigster Lokalkenntnis und in Harry Walden einen Darsteller von autoritativer Ueberlegenheit gewann. Hätte er sich mit dem ‚Teufel', anstatt zwischen Ibsen und Hauptmann, gleichfalls zwischen Meyer-Förster und Sardou gestellt, so hätte er sich niemals über die Un-

freundlichkeit unsrer kritischen Sitten zu beklagen gehabt.

Landsmann Lengyel Melchior ist leider noch nicht bis zur Ironie gelangt. Er sieht und sucht das Heil in Pathos, Tiefsinn Perspektiven, Hintergründen, Poesie, Exotik und noch vielen andern schönen Dingen, die ihn vor dem Vorwurf eines kaltgeherzten Machertums bewahren sollen. Was entsteht? Ein maßlos wichtigtuerischer Buntdruck. Einer von den Bilderbogen, die wir Deutschen aus dem Städtchen Neu-Ruppin beziehen, und die höchstens schwachbegabten Hottentotten als Erzeugnisse der Kunst erscheinen werden. ‚Der Herr Verteidiger' ist eine hurtige und anspruchslose Abendunterhaltung, die zu bekämpfen kindisch wäre. ‚Taifun' heißt Drama, wird von einem literarischen Verlag herausgegeben, nimmt sich in jeder Hinsicht ernst, jagt nicht bloß breites Publikum, sondern auch skeptischere Kritiker ins Bockshorn — und kann darum auf keine Schonung rechnen. Das Stück wird von Akt zu Akt schlechter. Es führt in die japanische Kolonie von Paris, und wenn wir uns selbst entschließen, die Vorstellung, die der Budapester sich und uns von Wesen, Lebensweise, Umgangston, Beschäftigung, Sittlichkeit und Zielen der Japaner macht, auf Treu und Glauben hinzunehmen, so setzen unsre Zweifel doch zum mindesten da ein, wo aus der Zustandsschilderung ein Drama werden will. Um den jungen Japaner Tokeramo von seiner pariser Geliebten zu befreien, zettelt einer seiner Genossen eine Intrige an, deren Voraussetzung ebenso fragwürdig ist wie ihr Verlauf und ihr blutiges Resultat. Die Voraussetzung ist nämlich, daß jenes Mädchen, ein wahllos herumliebendes, herumliegendes Dirnchen imstande sein könnte, Tokeramos staatswissenschaftliche Untersuchungen an Frankreich, das heißt: an einen ihrer französischen Geliebten zu verraten, und daß dieser Verrat verhindert werden muß, weil daraus für Tokeramo wie für Japan schwere Gefahren erwachsen würden. Es mag für Herrn Lengyels Schulkameraden interessant sein, zu erfahren, wie wunderlich sich im Kopf des kleinen Melchior die Wege der Weltpolitik malen. Wir andern sind doppelt verärgert. Wir fühlen uns von Herrn Lengyel über Gebühr unterschätzt, weil er uns darüber hinwegzutäuschen hofft, daß alle diese Fragen für ihn nur den Zweck haben, ihm zu einer möglichst aufregenden Gerichtsverhandlung zu verhelfen; und wir verübeln ihm die Schwerfälligkeit und Langatmigkeit seiner Auseinandersetzungen, die den Beginn der Gerichtsverhandlung um etwa eine Stunde hinausschieben. Ungar, wo hast du dein linkes Ohr? Als er es aber endlich gefunden hat, wird es am ärgsten. Die Gerichtsverhandlung, wie sie von der pariser Justiz geführt

wird, soll, nach des Dichters Intentionen, eine läppische Farce sein. Aber wie er sie ausgeführt hat, ist sie eine noch viel läppischere Farce. Tokeramo also hat Hélène getötet. Um seine geistige Kraft für das Vaterland zu retten, nimmt einer von den Japanern die Tat auf sich. Die dramatische Absicht der Verhandlung ist nun: das Geständnis des Mörders, der als Zeuge geladen ist, herauszukitzeln und dieses Geständnis von dem Gerichtshof als opfermutige Lüge bezeichnen zu lassen. Herrn Lengyels satirischer Mut ist ungeheuer. Blinder ist die blinde Justitia kaum jemals, vielleicht sogar niemals dargestellt worden. Ich kann die siebenunddreißig Seiten des Buches nicht abdrucken. Aber ich habe genug Prozesse gehabt und mitgemacht, um es auf meinen Diensteid zu nehmen, daß hier jedes zweite Wort eine Widersinnigkeit, und daß der Akt als Ganzes ein reichlich unverfrorener und leider nicht einmal kurzweiliger Schwindel ist. Das Ende liegt auf der Hand. Tokeramo geht an seinen Gewissensbissen zugrunde. Man sieht ihn mit Vergnügen sterben. Auf die rassenpsychologische und kulturpolitische Ausdeutung, die der Autor diesem Tode gibt, möge sich einlassen, wer imstande war, der ganzen Mordsgeschichte ohne Hohn zu folgen.

Das Berliner Theater hat das Stück mit einer Ehrfurcht behandelt, die sich vor dem Text getrost verringern konnte. Je kürzer es ist, desto länger wird es auf dem Repertoire bleiben; und so wenig ich in diesem Fall einen Erfolg wünsche, so sehr muß ihn sich das Theater wünschen. Die Regie traf Japans Kolorit viel besser als Europas. Wenn Fräulein Karsten die Helene spielte, durfte man den Schauplatz niemals von Berlin nach Paris verlegen; und wenn man das aus irgendwelchen Gründen dennoch wollte, durfte man nicht Fräulein Karsten spielen lassen. Bei den Männern spürte man den Zwiespalt nicht, weil namentlich Herr Heine mit einer selbst für ihn ungewöhnlichen Kraft, mit einer förmlich ehernen Knappheit dem verkommenden Skribenten Bninski ein Schicksal unterschob. Die Japaner sahen alle prachtvoll aus; am japanischsten Herr Bergen. Herr Meinhard bewies, daß man als Japaner nicht bloß dem Buddhismus und dem Shintoismus, sondern auch dem Judaismus angehören kann; aber die Zartheit, mit der er an Tokeramo hing, war von konfessionsloser Menschlichkeit. Diesen Liebling Tokeramo gab natürlich Herr Carl Clewing. Ich saß den ganzen Abend auf der Bank der Spötter und war auch von Herrn Clewing nicht zu rühren. Aber ich glaube, daß er nichts verabsäumt und mit dieser Leistung eine neue Probe seiner seltenen Wandlungsfähigkeit abgelegt hat.

Chantecler / von René Schickele

Es regnete. Aber von halb acht Uhr an standen zahllose Menschen auf beiden Seiten der Porte-Saint-Martin, standen auf der andern Seite des Boulevards, hinter dem Geländer des erhöhten Trottoirs zusammengedrängt, und als es acht Uhr wurde, kam ein Trupp Polizisten und übernahm die ordnende Herrschaft über dieses Proletariat der wichtigen Premieren, dessen unenttäuschbare Begeisterung so groß war, daß es nach vier Stunden noch immer am selben Platz stand. Es gibt in Paris fünfhundert Menschen, die den sensationellen Premieren auf diese Weise beiwohnen. Weil sie über die Kenntnisse eines mondänen Berichterstatters verfügen, ist ihre Unterhaltung für den Fremden von Interesse; sie nennen jeden berühmten Mann beim Namen, und bei gewissen Damen fügen sie alle wünschenswerten Auskünfte über ihr Privatleben hinzu. Man kann erfahren, wessen Verkehr Fräulein Lavallière von den Variétés bevorzugt, wieviel Miete sie bezahlt, was ihr Chauffeur monatlich am Wagen verdient, wann sie in der Frühe aufsteht, und was ihre Lieblingsspeise ist. Sämtliche Frauen genießen den Vorzug, mit Sympathie betrachtet zu werden. Die Männer dagegen sind die Opfer ihrer politischen Gesinnung, ihrer Worte und Taten. Reaktionäre bekommen sogar ihre schönen Frauen vorgeworfen — die Verdächtigung kennt keine Grenzen. Fremde, die ihr mit einem Schlag die Weltstadt Paris kennen lernen wollt: mischt euch am Abend einer solchen Premiere unter die Menschen, die den Eingang und den Ausgang des Theaters bewachen, unter die Externen der Begeisterung und prägt euch ihre knappen, aber erschöpfenden Auskünfte ein!

Es regnete. Aber sie kamen mit strahlenden Gesichtern, die Künstler, die Gelehrten (die in Frankreich lesen können und auch nicht den Gebrauch ihrer Sinne verlernt haben), die Abgeordneten, die frühern und die zukünftigen Minister, und die augenblicklichen Minister, Clemenceau und Doumergue, Briand, Lemaitre, Barrès, Picard, Bourget, Doumic, Rodin, Massenet, Henri de Regnier, Robert de Montesquieu (ohne seine Windhunde, aber eine Orchidee im Knopfloch), die Rothschilds, die Reinachs, alle Zeitungsdirektoren, die berühmten Schauspieler, die teuern Frauen und der noch teuerere Nozière, Pelletan und Delcassé, Carré, zwei, drei (aber nicht mehr) namenlose Kapitalisten. . . .

Während der Zwischenakte fanden kritische Konfettischlachten statt. Immerhin erschien die Vertiefung der Meinungsverschiedenheiten unmöglich. Es waren zu viel Frauen da, und die Konkurrenten standen dicht beisammen. Die Kritiker lächelten mit einer haarsträubenden Aengstlichkeit. Die Freunde Rostands schlüpften wiederkäuend durch die kleine Tür, die hinter die Kulissen führt. Wenn auf der Bühne

das erste Zeichen zum Anfang gegeben wurde, kamen sie schwitzend, aber glücklich zurück und verbreiteten Schrecken um sich. Da ging es wie ein Rauschen in Binsenhalmen durch das Parkett, jedes Zögern schlug in zuvorkommender Begeisterung auf, der Vorhang hob sich über einer von vornherein gewonnenen Bataille.

Der Erfolg war echt nach dem ersten und auch nach dem zweiten Akt. Nach dem dritten flaute die Begeisterung bedenklich ab. Nach dem vierten und letzten fürchtete man, ein enttäuschtes Gesicht zu machen. Das Wort ‚Meisterwerk‘ kam auf und machte beruhigend die Runde.

Die Dankbarkeit ist eine Tugend und mehr als das: ein Postulat der Wohlerzogenheit. Niemand wollte sie verleugnen. Aber heute stelle ich aus den Zeitungen fest, daß einige sich schon gefaßt haben . . .

Es war ein Fest, auf das man vier Jahre gewartet hatte. Bevor es kam, schwebte Rostand in Lebensgefahr, und der alte Coquelin starb. ‚Chantecler‘ schien fast ein Schicksal.

*

Wahrscheinlich ist der Prolog eine annehmbare Dichtung. Im Theater wird er, vom jüngern Coquelin vorgetragen, nach allen Regeln einer schlechten Regie in Fetzen gerissen. Der Vorhang hat schon gezuckt, die Zuschauer sitzen atemlos mit gereckten Köpfen . . . Schließlich: die Neugierde ist vier Jahre auf langsamem Feuer gebraten worden. Um den Platz für die Generalprobe wurde mit einer hysterischen Ueberanstrengung der Kräfte gekämpft. Gegen alle gute Sitte ist man pünktlich ins Theater gekommen, es hat dreimal geklopft, der Vorhang bekam einen Ruck — na, und? Ein dicker Herr im Frack stürzt vor den Souffleurkasten: „Pas encore!“ Ist das nicht, um sich in Schreikrämpfe fallen zu lassen? Und was tut der dicke Herr? Er richtet einen liebenswürdigen und wirklich vorteilhaften Einfall hin.

Der Prolog soll einen Bauernhof erbauen. Es ist früh am Morgen; Sonntag. Die Küken piepsen friedfertig hinter ihren glucksenden Müttern her. Eine Amsel flötet. Die klare Sachlichkeit ihrer Weise steht dem Morgen gut. Heftiges Flügelschlagen. Geräusch aufgewirbelter Kiesel: ein Hahn fuhr zwischen das dienende Getier, doch bleibt er jählings stehen, als wär' er in ein Fußeisen der größenwahnsinnigen Einsamkeit getreten, er reckt sich, höher, höher, er bäumt den Kopf zurück, er singt! Plumpe Menschenschritte, Fenster, die aufgerissen werden, rufende Stimmen. Man hört: die Pferde werden angespannt. Die Kinder klettern in den Wagen. Die Großen heben sich selbst hinauf, aber sie sind so schwer, daß die Federn ächzen. Als die Peitsche knallt, ziehen die Pferde unter ihren Schellen an, und in den blauen Himmel wächst ein Gesang von Männern, Frauen und Kindern, das naturhafte Konzert der Bauernwagen, die man zwischen fünf und sechs in der Frühe auf der weißen Landstraße zur nächsten

Kilbe rollen sieht . . . Uns Menschen scheint der Hof zuerst öd und verlassen. Auch die Tiere brauchen einige Zeit, bis sie merken, daß sie nicht mehr bedroht sind. Gewöhnlich sagt es ihnen der Hund; wenn er nicht aus Bosheit, weil man ihn zu Hause ließ, zum Tyrannen wird. Aber dann ist noch immer die Amsel da, um die Lage aufzuklären . . . Coquelin macht eine Verbeugung und befiehlt dem Maschinisten, den Vorhang aufzuziehen. Wir sehen in den Hof, dessen Dimensionen, den Tieren angepaßt, gewaltig vergrößert sind. Es ist der Hof, wie die Tiere ihn sehen. Da ist ein Karren, so groß wie ein Haus, und ein Geißblatt, so groß wie eine Fledermaus. Raum für den Hahn, der hier gebietet! Er muß von der Größe scheinen, die er ist... Auf der gewaltigen Gartenmauer naht Chantecler.

Der Prolog hätte ihm vorausgehen sollen, wie der Morgenwind der Sonne vorausgeht. Er hätte ihm seinen Himmel bereiten sollen und die Felder, auf die Chantecler von seiner Mauer herabsieht, den Wald, der sie begrenzt, den Gemüsegarten und den Hof, samt seinen Bewohnern, über die er, wenn der Vorhang sich erhebt, in seiner schicksalsvollen Größe erhoben ist. Statt dessen rezitierte der dicke Herr im Frack die Morgenidylle wie ein Donnerwetter. Die Regie erlaubte nicht, daß durch eine gemäßigte Deklamation der Verse bei gedämpftem Licht ein bißchen Stimmung aufkäme. Für sie war der Prolog nichts als eine Reihe Stichworte, auf welche die Natur schlagfertig reagierte. Alle Tiere, die im Prolog aufgerufen wurden, machten sich auch sofort hinter dem Vorhang bemerkbar. „Horch! Schritte . . ." flötete der dicke Herr, und schon plumpste einer in den Kulissen mit einem schweren Gegenstand auf den Boden. Die heilige Stille wurde durch einen Ventilator besorgt, vor den ein Maschinist seinen Rock gehängt hatte. Die ‚Morgenglocken' gar setzten eine ganze Kombination von mißtönendem Blech in Bewegung. Die Regie, die solchermaßen schon beim Prolog einsetzte, blieb die gleiche bis zum Ende.

*

Das Drama hat eine Handlung, die schnell erzählt ist. In den Hühnerhof stiller, aber treugelebter Alltäglichkeit flüchtet ein Fasanweibchen. Weil es schon in seiner frühesten Jugend dem Eierbrüten entsagte, kleidete die Natur seinen Leib in Gold und Purpur. Der Fall kommt vor. Die Amsel hält darüber eine kleine gediegene Vorlesung. Daß sie nicht Werke zitiert, ist alles. Der Fall ist außerordentlich, aber wie gesagt, er kommt vor. Der Dichter hat ihn aus zwei Gründen gewählt. Erstens wäre es nicht auszudenken, daß Chantecler sich von einem gewöhnlichen Fasanweibchen aus seiner Bürgerlichkeit kitzeln ließe. Zweitens hätte sich keine hervorragende Schauspielerin bereit gefunden, in einem schmucklosen Gewand aufzutreten. Das Fasanweibchen gibt vor, Chantecler zu verachten. Er sei ein Philister, sagt sie. Seine blöden Hühner hätten ihn größen-

wahnsinnig gemacht. Dabei wisse er nicht, was die Freiheit sei. Sie könne nur einen freien Vogel lieben. Bevor sie weiter verhandelten, möge er zuerst einmal seine Seele durch die Freiheit erlösen. Chantecler ist derartigen Anschauungen abhold. Wenn das schillernde Fasanweibchen ‚Freiheit' sagt, antwortet er ‚Pflicht'. Trotzdem beginnt er, Madame zu lieben. Es scheint die große, die legendäre Liebe, denn er geht unter sentimentalen Betrachtungen allein schlafen. Stendhal hat in seinem Buch über die Liebe dahingehende Beobachtungen aufgezeichnet. (Aber die Erklärung, die er gibt, ist falsch.) Kaum ist der Hahn unter sein Dach gekrochen, versammelt sich das Nachtgevögel und murmelt Tod und murmelt Tod. Die Mächte der Finsternis wollen den Nachtruhestörer Chantecler aus der Welt schaffen. Er gellt dem Uhu den Tag in die Ohren, wenn es noch ganz finster im Walde ist. Vor seinem immer zu frühen, feindseligen Ruf blinzeln die Augen der Eule wie vor der Morgenröte selber. Sie murmeln Tod, sie murmeln Tod. Ein besonders verbrecherisches Mitglied der Gilde hat schon alles vorbereitet. Morgen ist Empfangstag beim Perlhuhn, das einen aesthetischen Salon in Betrieb hat. Alle Welt geht hin. Ein Kampfhahn, der einem Hühnerzüchter entwischt ist, wird hingehen. Seinen kräftigen Sporen fügte sein Manager zwei Gilletteklingen hinzu, unsichtbare Schneidemesser, mit denen der Weltmeister die respektabelsten Hahnenbeine rasiert. Er wird zum Empfang des Perlhuhns gehen und sich an Chantecler versuchen. Denn auch Chantecler wird hingehen. Das Fasanweibchen wünscht es. Wünscht es, weil dieser Besuch für Chantecler die erste Etappe in der Ueberwindung des Bürgerlichen sein soll. Aber als das Fasanweibchen vom Anschlag auf Chanteclers Leben hört, will sie wieder nicht, daß er hingeht. Das wundert den Hahn. Und er bekommt heraus, daß man ihn in Schönheit rasieren will. Daraufhin geht er zum Perlhuhn. Er findet eine ganze Hühnermenagerie versammelt, ‚künstliche Zuchttiere' mit hochtrabenden Namen und den dümmsten, den eitelsten Pfau. Hei, da hält er Gericht über die zeitgenössische Literatur. Er höhnt, spottet und wütet. Er wächst, je mehr die Gesellschaft sich erbittert, fordert den Kampfhahn heraus und spricht so wunderbar, daß das Fasanweibchen in den Ruf ausbricht: „Fast liebe ich ihn schon!" Der Kampfhahn legt los. Aber er ist so wütend, daß er über seine eigenen Gilletteklingen stolpert und mit rasiertem Bein zusammenbricht. Chantecler zieht im Halbkreis ab wie ein Torero, und ganz, als habe er den Kampfhahn zur Strecke gebracht . . . Die nächste Nacht gesteht das Fasanweibchen Chantecler seine Liebe. Und er dankt ihm mit der Offenbarung seiner Macht. Höre, Fasanweibchen: ich bin es, der die Sonne aufgehen macht! Wenn ich nicht sänge, bliebe die Erde dunkel. Aber ich bin da, und ich singe, damit es hell wird. Das ist mein Beruf. Das ist meine Größe . . . So gut er auch spricht, Madame glaubt ihm nicht. Sie ist

zynisch genug, ihre Zweifel zu äußern. Wenn du mich liebst, antwortet er, mußt du glauben. Madame schweigt. Sie tut, als glaubte sie. Zugleich duckt sie ihn unter ihre Liebkosungen, bis die Sonne aufgegangen ist. Chantecler bricht — nicht zusammen. Nach einem kurzen, heftigen Kampf sagt er sein letztes Wort. Gut, die Sonne geht ohne ihn auf. Es gibt noch andre Hähne außer ihm, und die singen auch. Sie tun ihre Pflicht. Sie rufen die Menschen zur Arbeit. Jedem sein Hof, jedem der Bereich seiner Stimme. Chantecler kehrt zu den Seinen zurück. Und die schillernde Zigeunerin folgt ihm. Sie springt flugs in ein Netz, das Chanteclers Herr gestellt hat. Sie wird mit ihm leben, ohne die Flügelschauer der großen Freiheit, aber in treuer Pflichterfüllung. Sie wird die Eier legen, die man von ihr erwartet, sie wird den Fraß schlucken, den man ihr hinwirft, und sich an Chanteclers Innenleben schadlos halten. Sie wird eine anständige Frau.

*

Vielleicht hätte Rostand diese Handlung schöner gestaltet, wenn er nicht, vor den künstlerischen, höchst eigensüchtige Absichten verfolgt hätte. Rostand wollte die bescheidene Heroika seiner künstlerischen Laufbahn schreiben. Chantecler ist ein Dichter, der die Sonne als Schwester begrüßt, und von dessen Ruhm die Vögel des Himmels trunken sind. Die Vögel der Nacht hassen ihn, weil sie die Schönheit nicht lieben. Und die Zuchthühner hassen ihn, weil ihm seine Verse zu leicht fallen. Die Kröten haßt nun er wieder, obwohl sie Verehrung für ihn heucheln. Er hat sie auch andre so verehren sehen. Es sind Kröten. Aber mit der Nachtigall stellt er sich auf du und du . . . Von den vielen, vielen Versen des Dramas sind höchstens zweihundert der Schönheit wegen geschrieben. Die meisten sollen Gift und Verachtung unter die Feinde tragen. Einige sollen den Einzelfall Chantecler in die Apotheosensonne heben, worin der gallische Hahn den Hals zum Schrei über die Menschheit biegt. Rostand hat mit ‚Chantecler' unwiderleglich bewiesen, daß seine Persönlichkeit uninteressant ist. Er hat versucht, Schicksal in sich hineinzudichten. Es war die Moral einer Fabel von La Fontaine . . . Die Natürlichkeit seiner Begabung ist übertrieben. Er schreibt keine Verse, sie entfallen ihm. Sie fliegen, wenn er sich schüttelt. Tiraden aus ‚Cyrano' haben wenigstens das Funkeln von Friseurschildern. Die Tiraden Chanteclers sind mit derartig gemeinen Reimen hergestellt, daß man bei jedem letzten Wort der Zeile nur den gewöhnlichsten, den verbrauchtesten Reim zu raten braucht, um dem Satz in Gedanken vorauszueilen. Ein Gesellschaftsspiel . . .

Wenn er schon aus seinem Persönlichen nichts, nichts hervorholen konnte, was an Wichtigkeit das übertroffen hätte, was Conciergefrauen bei ihrem Kränzchen Psychologie nennen; wenn er schon den Sinn für die Bedeutung des Wortes ganz verloren zu haben scheint

und nur noch Worte macht und selbst vor den übelsten Wortwitzen nicht zurückschreckt, wenn ihm die Fähigkeit, zu gestalten, so sehr abgeht, daß die paar Momente, wo Chantecler nicht mehr Gedrucktes spricht, sondern fast lebendig scheint, von Reminiszenzen an ‚Cyrano' bestritten werden — so hätte er uns wenigstens zeigen müssen, daß er die Tiere liebt. Kann man sich jahrelang mit Tieren beschäftigen und dann, wenn man sie auf die Bühne bringt, nicht mehr von ihnen verraten, als ein pariser Kostümschneider weiß? Diese Unfähigkeit, eine einzige Tierbewegung mit Anmut zu übersetzen, grenzt an Grausamkeit. Es hätte nichts dazu gehört als das bischen Naivität, in das jeder berliner Feuilletonschuster verfallen kann, wenn er Ferien hat und keine Zeitungen liest. Statt dessen reden die Tiere Literatengezänk und allerhand Jargon, der jeden anständigen Hund hinaustriebe.

Das Panama der ‚Gloire' (die von Rechts wegen in die Zeit der ‚Großherzogin von Gerolstein' gehörte) hat den Bankerott eines wahrhaften Künstlertums zur Folge gehabt. Wir kannten Guitry als ein wunderbares Schauspielergeschöpf. Er war streng, einfach, gewaltsam — Mensch, Mitmensch in jeder Bewegung. Jetzt spricht er Verse, indem er sie mit dem Mund auffängt und sie im Kehlkopf so gewaltsam zusammendrängt, bis sie hörbar zu strudeln beginnen.

Sommernacht im Hochwald / von Christian Morgenstern

Im Hochwald sonngesegnet
Hats lange nicht geregnet.

Doch schaffen sich die Bäume
Dort ihre Regenträume.

Die Espen und die Erlen —
Sie prickeln und sie perlen.

Das ist ein Sprühn und Klopfen
Als wie von tausend Tropfen.

Die Lärchen und die Birken —
Sie fühlen flugs es wirken.

Die Fichten und die Föhren —
Sie lassen sich betören!

Der Wind weht kühl und leise —
Die Sterne stehn im Kreise.

Die Espen und die Erlen:
Sie schaudern tausend Perlen. . . .

Berliner Zukunftsmusik

III

Max Chop

Ueber die Existenzberechtigung und Lebensmöglichkeit der für Groß-Berlin geplanten neuen Opernunternehmungen ein Urteil abgeben zu wollen, halte ich für mehr als heikel. Die Erfahrungen, die man mit derartigen Prognosen gemacht hat — und mögen sie auch nur über die kurze Spanne weniger Jahre hinaus gestellt sein — mahnen dringend zur Vorsicht. Hinzu treten namentlich im gegenwärtigen Augenblick die schlimmen Miseren andrer Bühnen Berlins, die, seien sie nun auf innere oder äußere Mängel, auf Gleichgültigkeit des Publikums oder auf Ueberspekulation zurückzuführen, nicht eben ermutigen. Ein Blick auf das verheißungsvolle Programm des Großen berliner Opern-Vereins, auf seine seitherigen Krisen und das bislang Erreichte berechtigt ebenso wenig zur Ueberschwenglichkeit der Hoffnungen. Die Ueberflut der Konzertveranstaltungen mit ihren zumeist leeren oder ausverschenkten Sälen erläutert das krasse Mißverhältnis zwischen Angebot und Nachfrage gleichfalls zur Genüge. Wir stehen in einer Zeit der Ueberproduktion auf nahezu allen Gebieten öffentlicher Betätigung, die eine stark ausgeprägte Interesselosigkeit der entgegennehmenden Kreise noch prononcierter in den Vordergrund rückt. Ob es sich dabei um eine vorübergehende Erscheinung oder um eine solche von Dauer handelt — wer würde wagen dürfen, hierüber zu entscheiden? Und doch geben Symptome des gegenwärtigen Tiefstands deutliche Anhaltspunkte für einen möglichen Erfolg der schwebenden Projekte: nur das Relativ-Vollkommene, das mit den besten Mitteln in Szene Gesetzte, wird, wie es heute seinen Platz aus innerer Stärke heraus behauptet, auch in Zukunft auf Bestand zu rechnen haben — ein Unternehmen, das weder in seiner äußern Gestalt, nach finanzieller Fundierung und großzügiger Anlage, noch auch bezüglich seiner künstlerischen Qualitäten und seines Programms irgendwie enttäuscht. Das Mißtrauen, wie es die grellen Unterschiede zwischen Versprechen und Halten schon so oft ausgesät haben, ist allgemein verbreitet. Findet es bei den neuen Projekten und ihrer Verwirklichung irgend welche Nahrung, dann setzt es sich naturgemäß mit großer Entschiedenheit fest und vereitelt jede Entwicklung. Wir brauchen Bestes, weil wir Mittel- und Minderwertiges gerade zur Genüge haben! Das berliner Publikum ist zu verwöhnt, auch zu sehr zum eigenen Urteil erzogen, um sich in künstlerischen Dingen ein X für ein U machen zu lassen.

Wie es nun in der Reichshauptstadt um die Oper bestellt ist, braucht kaum gesagt zu werden. Ein Blick auf das Repertoire und die Bühnenkräfte unsers königlichen Opernhauses, das vorläufig noch immer infolge von Tradition und Privilegien eine souveräne Stellung behauptet, mag genügen. Was daneben für ein andres Institut abfällt und ausgenutzt werden kann, beweist die Komische Oper. Ob sie auf Rosen gebettet ist und Geschäfte macht, entzieht sich meiner Kenntnis. Jedenfalls entsprechen beide Einrichtungen — vom unübertrefflichen königlichen Orchester abgesehen — den fortgeschrittenen Anforderungen

der Zeit nicht, und es ist ein offenes Geheimnis, daß ein paar große Provinzopern künstlerisch weit mehr bieten als Berlin. Wer dieses Manko auszugleichen und uns wieder den Vorrang zu geben vermag, hat meines Erachtens gewonnenes Spiel. Denn das dringende Bedürfnis nach einer wirklich echten, großen, in sich abgeklärten und geläuterten musikalischen Bühnenkunst liegt vor. Hinzu gesellen sich bei den obengenannten zwei Theatern, die ja ausschließlich in Betracht kommen, die hohen Platzpreise, die dem Minderbemittelten den Besuch so gut wie unmöglich machen. Und der künstlerische Idealismus sucht sich doch ganz gewiß zur intensivsten, echtesten Betätigung nicht die Kreise der Plutokratie aus.

Nach dem, was bisher in die Oeffentlichkeit durchgesickert ist, halte ich den Plan der Großen Oper für den weitaus glücklichsten. Seine finanzielle Fundierung gibt zunächst schon die Gewähr ungefährdeten Bestehens. Geld ist reichlich vorhanden; und für Geld kann man alles haben, vorausgesetzt, daß kein knickeriges Regime die Oberhand gewinnt. Ein Blick auf das junge Amerika, das uns die besten Sänger und Musiker wegnimmt, klärt die Beweggründe genügend auf. Wir könnten es wirklich in Deutschland genau so machen, denn die Mittel sind vorhanden, sie gehen auch wieder ein. Aber wir besitzen noch nicht den Weitblick des Amerikaners, der eben riskiert, so lange er etwas hat. Uns haftet noch zu viel Kleinliches und Philiströses an. Wir erschrecken über die Summen, die der Yankee in die Kunst steckt (auch wieder aus ihr herauszieht), weil wir bei all unsrer schwärmerischen Liebe für die Musik deren Bewertung doch noch nicht so recht in bar umzurechnen verstehen, und wir müssen es uns verdientermaßen gefallen lassen, daß man jenseits des großen Teichs uns bewitzelt und bespöttelt ob dieser Engherzigkeit. Daß bei einem annähernd den amerikanischen Verhältnissen entsprechenden Angebot für Deutschland, insonderheit für das reiche Berlin, die nämlichen künstlerischen Mittel zu haben sind wie drüben in Newyork, Chicago, Boston, Baltimore, ist doch gar keine Frage. Es gibt einen ganz stattlichen Kreis erster Sänger und Sängerinnen; wenn wir es verstehen, ihren Abfluß nach Amerika zu verhindern und sie an uns zu fesseln, dann haben wir sie eben. Die Orchester-, Dirigenten- und andre Fragen regeln sich am ehesten. Freilich gilt auch hier der Satz, daß das Beste eben gut genug ist. Die Vorbilder für die Disposition wie die Disziplin liegen nahe, man darf keinen Vergleich zu scheuen haben.

Die große Oper allein auf die Zugkraft Wagnerscher Dramen zu stellen, halte ich für unklug und verfehlt. Das Unternehmen, das der Allgemeinheit dienen und von ihr erhalten sein will, würde damit ein einseitiges Programm herauskehren, das ihm gefährlich werden könnte. Ohne Frage wird die 1913 frei werdende Wagnersche Kunst eine seiner wichtigsten Stützen bilden; sich auf sie beschränken, hieße sie verkennen, zugleich auch das dauernde Interesse breiterer Kreise überschätzen. Je weiter das Repertoire gezogen wird, um so ersprießender und glückverheißender für das Institut. Selbst für sein Festspielhaus, das doch als Stätte ausübender Kunst nur vorübergehend, während eines kurzen Zeitraums innerhalb der Zweijahrfrist in Betracht kommt, hatte der

bayreuther Meister ursprünglich nicht nur seine eigenen Werke im Auge. Wie viele ungehobene, von der Ungunst der Zeiten oder der Verhältnisse zurückgedrängte Schätze unsre musikalische Bühnenliteratur aufzuweisen hat, soll nur angedeutet werden. Auch die Gegenwart hat ihre Rechte auf Geltendmachung; ihnen aber kommt das in Berlin herrschende Regime mit seinen Anschauungen über Neuerwerbungen herzlich wenig entgegen. Eine Berücksichtigung dieses Unrechts mit seinem Ausgleich bliebe gleichfalls eine vornehme Aufgabe der Großen Oper, der man für ihr Werden und Wirken nur das Allerbeste wünschen kann.

Edgar Istel

Ein gesunder Wettbewerb mit der berliner Hofoper, die ihrer nationalen Pflichten gegenüber den Meistern der Vergangenheit und den Schaffenden der Gegenwart sich in gar sonderbarer Weise entledigt, scheint mir wirklich sehr notwendig. Daß freilich gleich drei Neugründungen in Aussicht stehen, von denen die eine oder andre wohl bald ausgerungen haben wird, dünkt mich weit weniger erfreulich. Wie viel Geld, Zeit und Kraft wird da wieder unnütz vergeudet werden, bis sich die Lage geklärt hat! Die Spekulation auf Wagners Werke ist zudem doch wohl ein wenig verfrüht: es steht ja noch gar nicht fest, ob nicht vor Ablauf der Schutzfrist eine Verlängerung der Urheberrechte auf fünfzig Jahre gesetzmäßig festgelegt wird. Werden die Herren Spekulanten dann nicht auf dem Trockenen sitzen? Fast wäre es zu wünschen, daß wir vor der Wagnerhochflut noch ein wenig bewahrt blieben. Sicher sind die berliner Verhältnisse, die dem weniger Bemittelten eine gute Wagnervorstellung versagen, unhaltbar. Deswegen aber das Außergewöhnliche (Ring, Tristan, Meistersinger, Parsifal) zum Alltäglichen herabsinken zu lassen, ist kaum wünschenswert. Die Wagnerschen Spätwerke sind Festspiele; sie verlangen Sammlung und innere Weihe; man soll keinen Mißbrauch mit ihnen treiben. Der Mißbrauch wird freilich nicht ausbleiben; dann wird die Uebersättigung kommen, und das ist das Allerschlimmste. Ein großes berliner Opernhaus, das Wagner gibt, was Wagner gebührt, im übrigen aber auch die besten ältern und neuern Schöpfungen ohne Engherzigkeit im Spielplan führt, ein Theater, das, auf sicherer finanzieller Basis, wirklich künstlerische Ziele verfolgt, ohne dabei den einmal notwendigen materiellen Erfolg ganz aus dem Auge zu lassen, das wäre das Erstrebenswerte. Ob solch ein Institut als Privatgründung in Deutschland wirklich möglich ist, bezweifle ich einstweilen sehr, denn eine gute Opernbühne verlangt große Zuschüsse, die vorläufig meist nur die Zivillisten der Fürsten leisten. Dem Hoftheater müßte aber ein Nationaltheater entgegengesetzt werden. Nur der Opfermut eines Mäcens könnte ein solches Institut ermöglichen. Doch uns fehlen jene Milliardäre, die, wie Carnegie, für kulturelle Zwecke bedeutende Summen nicht nur opfern könnten, sondern auch wirklich opfern. Jedes Operntheater aber, das nur geschäftlichen Zwecken dient, muß auf die Dauer zu künstlerischer Bedeutungslosigkeit herabsinken.

Die Geschichte von den bekannten Masken / von Oscar Maurus Fontana

Der Schauspieler Bernhard hatte sich abgeschminkt, war in den Mantel geschlüpft und hatte dann das Theater verlassen. Beim Bühnenausgang hatte er gehört, wie einer hinter ihm einem andern zuraunte: „Das ist der Bernhard, der den Dichter gespielt hat." Jawohl, er hatte ihn gespielt, hatte ihn gespielt in einer wohlgelungenen Altenberg-Maske. Und darauf war er stolz wie ein Feldherr auf eine gewonnene Schlacht. Ja, ja, dachte er, es ist doch etwas ganz Besonderes um solche Masken. Man tritt auf die Bühne, und es ist das gleich da, was man immer herbeiwünscht: Der Kontakt mit dem Publikum. Ja, ja, solche Masken . . . . . .

Und der Schauspieler Bernhard trat in sein Restaurant und wollte ganz friedlich sein Abendbrot einnehmen. Aber da waren schon eine ganze Menge ihm bekannter Menschen da. Die sprangen auf, als sie ihn sahen, schüttelten ihm die Hände und gratulierten zu seiner Darstellung. Denn es war Premiere gewesen. Und da saß er unter all den vielen Leuten an einem riesigen Tisch, und es wurde geraucht, gegessen und getrunken, daß zwölf Türken hätten satt werden können. Aber zu dem Schauspieler Bernhard kam jeden Augenblick jemand, nahm ihn bei der Hand, schwenkte sie hin und her und sprach dabei voll Lachen: „Famos haben Sie das gemacht mit dem Dichter und der Maske, Herr Bernhard. Famos . . . wirklich — was wahr ist — famos!" Wie gesagt, es kam jeden Augenblick jemand, der solche Worte hatte. Immerhin ist es nicht ausgeschlossen, daß es zuletzt dem Schauspieler Bernhard nur so schien, denn er sah auf einmal das ganze Restaurant so wie ein Maler. Wahrhaftig, es war gar nicht mehr das Restaurant, das er kannte, mit seinen Gästen, die er auch kannte, sondern es war — es war — ja — die Skizze dieses Restaurants und dieser Gäste, so eine von den ganz verrückten Skizzen und Bildern, die man weit aus der Ferne ansehen muß. Er wollte sich diese Skizze auch einmal ansehen — ganz aus der Ferne. Die Sache interessierte ihn künstlerisch, sehr interessierte sie ihn. Bei dem Versuch, sich zu erheben und die richtige Distanz zu gewinnen, stieß er jedoch an so etwas wie einen Spiegel an. Und zum Ueberfluß wäre er auch noch hingefallen. Woher nur diese zwei Arme gewachsen waren, die sich schützend um ihn breiteten? Was wollen sie, wozu brauchte er sie denn? Zum Teufel, man sollte ihn in Ruhe lassen und seine künstlerischen Betrachtungen nicht stören.

Aber dann versank alles, und er hörte nur einen Lärm wie von einer Ziehharmonika aus einem Keller, und dann fand er sich zu Hause in seinem Zimmer und lag in seinem Bette, die Decke bis zur Nase

hochgezogen. Restaurant — Wohnung — nein, den Zusammenhang begriff er nicht, wollte nicht begreifen. Schluß, schlafen! Er hatte doch ein Recht darauf. Hatte er sich nicht redlich geplagt, hatte er nicht heute den Dichter gespielt und wie gespielt — mit einer Altenberg-Maske. Erschlag Gott alle Teufel, er hatte ein Recht auf den Schlaf. Also darum Schluß und Vorhang zu!

Allmächtiger Gott, was war denn das? Wer polterte denn da so über die Treppe hinauf? Wer wagte denn da, seine Nachtruhe zu stören? Und husch — hast du es nicht gehört — schon ist es an der Tür, und schon ist sie aufgerissen, und schon ist sie zugedonnert, wie kein Franz Moor sie hätte zudonnern können. Besuch zu der Zeit? Wer — ja, wer? Rate. Ah — aha, Peter Altenberg ist da. Er wird sich bedanken. Nun ja, man kann den Dank auch zu dieser Zeit quittieren; immerhin, man wird es dem Mann verdenken; man wird ihn so ganz, ganz leise auf den Taktfehler aufmerksam machen. Ja, das wird man.

Doch der Kerl denkt gar nicht daran, sich zu bedanken. Im Gegenteil, er wirft seinen Hut weg, ballt die Fäuste, nimmt einen Anlauf, springt auf ihn los und wirft dabei ein paar Stühle um. Jetzt hockt er auf Bernhards Brust und würgt ihm den Hals. Und dabei brüllt er — horch — steinerweichend: „Habe ich dich, du plebejischer Plebejer der Kunst, der du gewagt hast, mir mein Antlitz auf zwei Stunden zu stehlen! Hab ich dirs geliehen, hast du mich gefragt, hast du dich bei mir entschuldigt, hast du überhaupt eine, nur eine Miene gemacht der Reue, des Bedauerns über diese Ungezogenheit? Hast du — hast du — hast du —?" Und mitten im Kreischen versetzte Peter Altenberg dem sich erbärmlich windenden Schauspieler Bernhard eine solche Ohrfeige, daß das Blut nur so herunterfloß und die Zähne nur so durcheinander purzelten wie die Fixsterne bei einem Weltuntergang. Nicht einmal Au! konnte Bernhard schreien.

Statt dessen hörte er nur, wie ein andrer sprach: „Seien Sie mildherziger, mein guter Altenberg, und es wird ihm und Ihnen besser werden. Bescheiden Sie sich mit dem einen Maulschellgen." Und Bernhard gewahrte mitten in seinem Zimmer Goethe und neben ihm Schiller, und neben ihnen Ibsen und Björnson, und hinter ihnen Bahr und Wilde und Nietzsche und Bismarck und Harden und — und — die Menschen wuchsen ins Graue. So viele waren ihrer da, und alle waren sie berühmte Männer.

Doch Altenberg schrie zurück: „Müssen wir uns das bieten lassen? Wo ist da Seelen- und Körperwandlung? Wo ist da der Extrakt? Der Extrakt — wo? — aller überschüssigen zielgewendeten Kräfte? Wo? Der Entselbstungsextrakt? Wo?"

„Es ist ein Filou — keinen Schuß Pulver wert. Will ein Künstler sein und ist äußerlicher als das äußerlichste Weib. Es ist, als ob er

ein Florett führen wollte mit Schlächterhänden. Er pumpt, Johann Wolfgang, weil seine Kunst arm ist wie Hiob." So hörte Bernhard voll Angst eine bissige Stimme sprechen.

„Er ist nicht darauf aus, dem Publikum einen Menschen zu zeigen, sondern er trägt ein Stück Leinwand mit ein paar Pinselstrichen vor sich her, und dahinter steht kümmerlich das Häuflein Schauspielerei geduckt."

„Unsre Masken sind wie lufterfüllte Fischblasen, die einen schlechten Wogenteiler von einem Ende der Szene bis zum andern tragen sollen."

„Nein, solchen Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze. Er sage nicht, daß auch Iffland in einer Komödie des Herrn Gotter sich mein Gesicht okkupierte. Ich habe es ihm später ernstlich verwiesen, und er hat sich seiner kindischen Schwäche wahrhaftig geschämt. In meinen Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst habe ich leider vergessen, diese Maskenkunst zu vermerken. Aber was ich dort über das Niedrige gesagt habe, hat in jedem Falle millionenfachen Sinn für unsern hier in Frage stehenden Fall."

Goethe nahm wieder das Wort an sich: „Vor allem wollen wir dessen gedenk sein, daß Schauspieler dieser Art nicht mit den ihren Leibern immanenten gesunden Mitteln wirken wollen, sondern mit den dem Gemeinsamen entwendeten aufreizenden und revolutionären Mitteln. Sie haben nicht Talent und Ahndung des Rechten und werfen sich darum aufs Grobe und Grelle, um durch solche Perturbation des Beifalls der Schlechtesten teilhaftig zu werden."

„Ja, es ist, wie wenn einer auf die Bühne tritt und sagt: Ich bin ein Verschwörer. Und einen aus dem Publikum niederschießt, damit sies nur recht glauben."

„Hörst du, hörst du, du . . . .", schrie Peter Altenberg dem wimmernden Schauspieler Bernhard ins Ohr, „du bist ein Revolverschauspieler, ein ganz gewöhnlicher Revolverschauspieler!"

„Es gibt keine Entschuldigung da, es ist bengalische Beleuchtung eines Porträts, es ist ein Kanonenschuß für schlummerndes Interesse, es ist ein Widersinn gegen alle im Stillen aus sich gebärende Kunst; es ist ein Gloria für einen verrenkten Wechselbalg."

„Effekt in der Kunst," schrie wieder Altenberg, „Effekt?! Nein, Infekt und wiederum Infekt ist die Wirkung aller Kunst. Man muß von ihrem Bazillus angesteckt sein, ohne daß man sich erinnert, wie das zugegangen ist. Und du und du, du Revolverschauspieler, du willst—"

Und da erhob Peter Altenberg eine Mistgabel, die er, weiß Gott woher genommen hatte, hob sie und wollte anscheinend den wimmernden Schauspieler Bernhard auf die beiden Zinken spießen. Der aber schrie entsetzt auf und — sah sich im Zimmer um.

Es war niemand da und ganz dunkel.

Matkowsky-Auktion / von Walter Turszinsky

Ein entsetzlicher Titel von paradoxer Brutalität. Aber gibts einen andern? Als ich in dem alten Hause der Kochstraße, bei Lepke, allwo Kunstsammler und Kunsthändler den Hammer des Auktionators so gern aufklappen hören, die breite Holztreppe emporstieg, zu dem Zimmer, in dem man Adalbert Matkowskys künstlerischen Besitz, die Reichtümer seiner häuslichen, vom Tage abgeschlossenen Welt an den Meistbietenden veräußerte — auf dieser Reise ins nüchtern Kaufmännische begegnete mir eine Dame aus der Antike. Ich kann nicht genau sagen, welche. Ich hatte nur eben Zeit, ihre Herkunft aus dem klassischen Altertum — und etwas andres festzustellen. Ihre schön gewölbte, üppig gerundete Bronzebrust zeigte statt eines Schönheitspflästerchens, das an dieser Stelle vielleicht nicht stilecht, aber allenfalls erträglich gewesen wäre, ein kleines, viereckiges, mit einer schwarzen Ziffer bedrucktes Stück Papier. Mit einigem Entsetzen sah ich Matkowskys Venus — vielleicht wars auch Hera oder Pallas — zur Katalognummer erstarrt, sozusagen als Animiermädchen für Kunstinteressenten auf der glattgebohnten, grauen Treppe wieder; fand mit tiefstem Unbehagen die Worte ‚Matkowsky' und ‚Auktion' zu einem widerwärtig-prosaischen, häßlich-natürlichen Begriff aneinandergeschmiedet. Und ich dachte an jene Stunde, in der ich einstmals hatte vernehmen dürfen, mit welchem Ueberfluß von sanft-feuriger Begeisterung Adalbert Matkowsky selber auf sein mit Sachkenntnis, Freude und Mühe zusammengetragenes Gedenkstück-Ensemble blickte. Wir begrüßten uns; und ich empfand als willkommen die Zurückhaltung, womit der große Einsame mir seine Zelle öffnete. Aber dann sah er, daß es sich bei meinem Besuche wirklich nicht darum handelte, einen Schatz von Matkowsky-Anekdoten zu vermehren, daß ich lediglich gewaltige künstlerische Erlebnisse auf die Basis eines persönlichen Eindrucks stellen wollte. Und der Mann, dessen Olympieraugen mich — über den breiten Schreibtisch herüber — so heiß anglühten wie das Purpurrot der Kirchenfenster, die sein Refektorium einzäunten, er sprach frei und freier, geleitete mich über die Stätte seiner stillen häuslichen Andachten, erklärte und kategorisierte die Reliquien seines Tempels, bis er den Erstaunten, ganz wortkarg Gewordenen an der Schwelle einer lichtblauen, mit modernem Boudoirputz überladenen Kemenate stehen sah. „Das Reich meiner Frau", sagte der Meister, sah zu mir herab und lächelte. . . .

Jetzt verteilt sich das alles an den Wänden des halbhellen Saales, durch dessen Luft die Wolken des Zigarrenqualms kriechen, wie faule Riesenspinnen. Die mit Lust und Liebe eingeordnete, die Begriffe ‚Kirche' und ‚Museum' vereinigende Pracht hat sich in ein regelloses

Durcheinander aufgelöst. Das hat so viel Unkeusches, Rohes. So wie eifrige Studenten den Leib einer Leiche betasten, die vor kurzem noch eine zarte, unberührte Jungfrau war, so besieht und befingert man die tiefschwarzen und dunkelbraunen, mit reichem Schnitzwerk geschmückten Fronten der alten Schränke, dieser Honoratioren der Möbelbaukunst. Man prüft das Gewebe der Gobelins, die diese kahlen und kalten Wände überspannen, und deren Farben vor Scham noch etwas blasser geworden zu sein scheinen. Tausend gierige Hände strecken sich vor; tausend musternde Augen, verschärft durch die bis auf die Nasenspitze gerückten Kneifergläser, bohren sich ein. Den Raum, in dem über die Zukunft aller dieser Dinge entschieden wird, und den ein niederer Zaun von dem Publikum abtrennt, umsitzt der Knäuel der Interessenten, der Händler, Mäcene, Kiebitze, Sachverständigen, Geschäftsleute, Neugierigen, über deren Köpfe wieder das Spalier der Stehenden, eine dicke Phalanx erregter Menschen starrt. Ich sehe fleischfarbene Glatzen, seidenblanke Zylinder, Damen-Bärenmützen à la mode und die reichen Federhüte, die in diesem unergiebigen Garten als einzige bunte Blumen aufblühen. Und in dieses Parkett reicht der große Clerk mit dem müden, blassen Gesicht und der Brille, reicht der greise Auktionsdiener mit dem Kaiser-Wilhelm-Bart die Kostbarkeiten aus Matkowskys Sanktuarium. Jetzt kommt ein Venetianerkelch, lilienschlank, wasserhell, hinter dessen spiegelndem Rand rotes Burgunderblut schaukeln müßte und geschaukelt hat. Der müde, blasse Clerk legt die Hand fest um die Hüfte des Glases. Da springt in einer Ecke des Saales ein dicker Mann auf — das feiste, glatte Gesicht, aus dessen rechter Mundecke die Zigarrenspitze steif hervorragt, kann einem Mönch oder einem Schauspieler oder einem im Aeußeren amerikanisierten Geschäftsmann zugehören — rückt den grünen Gebirgshut aus der Stirn, um besser sehen zu können, empfängt von dem Diener den Kelch, packt ihn mit beiden schweren Tatzen, führt ihn den Augen zu, beißt sich mit den Augen fest, sieht ihn von oben und von unten an und wieder von oben und von unten und gibt ihn weiter. Ist der Kelch nicht rot geworden vor Grauen? Ich gebe zu, hier handelt es sich um Wertobektje, und die Affäre Bode wäre vielleicht anders abgelaufen, wenn der Hauptbeteiligte damals noch ein wenig schärfer zugesehen hätte, als ers zweifelsohne getan hat. Aber es ist doch von der Wirkung einer kalten Douche, wenn so ein Kunstwerk — dem man immer ein Stückchen Leben zuspricht, immer eine Distanz von der großen Menge wünscht — zwischen den Pranken und Blicken der Feilscher versinkt. Oder empfindet mans hier umsomehr, weil man weiß, was jede dieser Einzelheiten ihrem Besitzer bedeutete, weil man weiß, daß dieser Eigentümer Adalbert Matkowsky hieß?

Der kleine Klubmann aus der Corneliusstraße thront hoch auf

einem Tisch und orientiert mich im helltönigen berliner Jargon über ein paar Liebhaberpreise, die bereits gezahlt worden sind: „Viertausend Emmchen hat der Schrank jebracht. Hätten Se ruhich ooch anlejen kennen, junger Mann. Und die Truhe: drei Mille! Ja, der Mittelstand kanns nich. Na, aber wenn nu erst die Jobelins rankommen wern. Det Herz wird mir bluten. Wolln Se sehn, wies blutet?" Jetzt hebt der Sprecher der Auktion, der sonst sein kaltes Lebemannsgesicht tief über das schwere Holzpult des Katheders bückt, seinen Kopf und ruft mit halbem, gleichgültigem Ton: „Abteilung fünf und sechs — Silber!" Die Welle einer Bewegung fließt durch den Raum, flutet gegen Körper und Köpfe, daß sie sich hastig, vor Spannung fiebernd, vorneigen. Wieder greift eine zudringliche Hand an ein Heiligstes des Verstorbenen, an seine Bechersammlung, die er um so mehr zu lieben wußte, als er wohl verstand, wie ein prächtiger Rahmen den Wert des Inhalts steigert. Nun wandern Matkowskys gute Gesellen hierhin, dorthin: die zierlichen und die plumpen, die geschmückten und die schmucklosen Kinder aller Zeiten und Länder trennen sich, werden vielleicht Bravourstücke auf dem Raritätentisch eines Abstinenzlers. Eben läßt die Hand eines Uebereifrigen eines der Kleinodien los: getriebenes Silber, in die Gestalt einer mittelalterlich gekleideten Jungfrau gegossen, die in hoch erhobenen Händen eine breite Schale hält. Der Auktionator selbst mit dem grauen, poetenhaft verwirrten Haargelock über den dunklen, lustig-klugen Augen annonciert nach einem leisen, aus den Reihen des Publikums kommenden Zuruf: „Hundert Mark geboten!" Hallo, nun hebt die Treibjagd an. Am wildesten hetzt die schwarzäugige Dame mit dem Pincenez auf der langen, dolchspitzen Nase und der dicken, pechschwarzen Zopffrisur, die ein Herrenhütchen trägt — gewiß eine Händlerin — die Preise bergauf. Alle ihre Gegenpaukanten schlägt sie von Gebot zu Gebot mit fünf Mark. So schnellt der Preis des Bechers von hundert zu hundertfünfzig, zu zweihundert Mark. Mit erdbeerrotem Gesicht schreit endlich ein erhitzter, zwerggroßer, schlechtrasierter Mensch seine Summe in den Auktionsraum hinein. Aber ein Blick der Schwarzäugigen, die sich im Furor halb von ihrem Sitze erhoben hat, schüchtert ihn ein. Wieder gibt sie mehr. Der Auktionator stellt die Schlußfrage, die nicht beantwortet wird. Der Mann neben der Protokollführerin an dem langen, mit Dokumenten belegten Tische sagt: „Zum Ersten, zum Zweiten, zum Dritten!", bestätigt den Kauf durch Hammerschlag und läßt der Schwarzäugigen auf langem Brett den Kaufzettel reichen. Halali!

In diesem Augenblick flammen die Kirchenfenster, die vor die Fenster des Saales gerückt sind, plötzlich in leidenschaftlichem Purpur auf, erglühen unter dem Anprall des Sonnenlichtes, das sich für eine Sekunde von draußen hitzig, mit goldenen Wellen gegen die Scheiben

wirft. Und wie? Ist es nicht, als ob ich auf einmal ein Paar große ernste Augen sehe, die sich traurig-verwundert auf das unruhige, rauchüberladene Geschäftsdurcheinander heften? Ist es nicht ein schwermütiger Blick, den ich förmlich fühle in seiner wehvollen, klagenden Düsterkeit? Aber schon ist der Saal wieder unbeobachtet. Die Sonne ist fort: der Glühschein der Scheibenflächen erstarb zu mattem Weinrot. Und der Herold der Matkowsky-Auktion drüben am Pult sagt in seiner müden Nonchalance: „Noch ein Becher aus getriebenem Silber. Was sehr Feines!"

Rundschau

Zigeunerliebe

Der Musikkritiker kann gegen den Operettenfavoriten beider Hemisphären, er kann gegen Franz Léhar, den Musiker, nichts Wesentliches einwenden. Er sei denn geschmacklos genug, mit Kanonen nach Spatzen zu schießen, oder er vergäße, den harten Eisenpanzer auszuziehen, mit dem noch keinem ein Tänzchen gelungen ist, oder aber er könnte sich durchaus nicht abgewöhnen, nach allteutscher Musikdramatikermanier das Gute, Wahre und Schöne an jedem Abend der Woche aufstöbern zu wollen.

Léhar ist ein liebenswürdiger Herr, der sein Handwerk versteht. Damit müssen wir uns bei dem Tiefstand der Operette begnügen. Léhar hat eine saubere Handschrift, er macht ein klangvolles Orchester zurecht, und was er in der ‚Zigeunerliebe', der jüngsten Neuheit der Komischen Oper, an hübschen Melodien niedergelegt hat, ist fast erstaunlich. Er hat die Gabe der Erfindung. Er ist nicht nobel, dafür wurzelt er aber im Volkslied, bevorzugt einfache, diatonische Fortschreitungen und erreicht damit eine Herzlichkeit, die den Hörer für ihn einnimmt. Ihm gelingt der Schlager ohne die unangenehme Absichtlichkeit des Schlagers. Er ist auch nicht banal, weil es a priori überhaupt keine banale Melodie gibt, sondern weil eine Melodie erst durch den Gebrauch banal wird.

Léhars Vielseitigkeit zeigt sich in der ‚Zigeunerliebe'. Da ist er feurig wie ein Ungar, sentimental wie ein Deutscher und sinnlich wie ein Franzose; dabei versteht er es, mit wenig Strichen eine Stimmung herzustellen und festzuhalten. So gelingt ihm eine Szene am Bach mit Waldweben und Vogelgezwitscher im ersten Akt und eine fahle Geistererscheinung im zweiten.

Zu solchem Uebergriff ins romantische Gebiet der Oper hat ihn, den Walzerkomponisten, sein Textbuch verführt. Léhar hat sich dabei als Musiker bei weitem besser aus der Affäre gezogen als seine Textklitterer, die da ein undiskutables Monstrum an Geschmacklosigkeit in die Welt gesetzt haben. An diesem Buch wird selbst Léhar zugrunde gehen müssen.

Die Aufführung war echt und farbenfreudig. Es gab einen glitzernden Bach mit hochstämmigen Bäumen dahinter zu sehen — eins der eindrucksvollsten Bühnenbilder Gregors. Mehrowitz hielt das Orchester mit straffen Rhythmen und famosen Abstufungen im Zaum. Sentimentalisch sang, tanzte und spielte Martha Winternitz aus Wien; ihr mondänes Gegenspiel war, voller Rasse, Mary Hagen. In Käthe Peters, die ein keckes Duett mit dem lustigen Peter Kreuder sang, paart sich Grazie und Sinnlichkeit so reizend, daß man nur wünscht, ihr öfter zu begegnen. Radolovitch, Zador und Grünwald vervollständigen das Ensemble aufs beste.

Fritz Jacobsohn

Aus Menschenliebe

Einem berliner Dramaturgen wurde vor geraumer Zeit ein Drama ‚Jenny Ballieu' eingereicht. Es war von einer Vorrede begleitet, die sicher Anspruch auf die allgemeinste Beachtung machen kann. Hier ist sie in der Originalorthographie:

Der Knochenbau, die Grundlage oder auch das Fundament zu jedem festen Bau — bitte folgen Sie mir: Gerade das Drama ist gekennzeichnet durch seinen unerschuetterlich festen Bau — man koennte auch sagen: das große Drama hat eine schoene, eine reine edle Seele und diese Seele heißt: Estetik! — Mein instinkt. Gefuehl ruft aus mir heraus u. in mich hinein: Wahre Estetik ist wahrhaftige Littratur. Wenn nun solch ein litter. Werk — speciell sehe ich das Drama dazu despredinirt — wenn nun ein Drama einer Estetik zu Grunde liegt, bei der Stoff und Form keinem bestimmten Zeitwechsel (Zeitgeist) unterworfen sind, dann gehoert oder reiht sich vielmehr solch eine Arbeit unter die klass. Literatur. In dem Drama ‚Jenny Ballieu' habe ich in dem Sinne den Geschlechtern ein objekt. Beispiel zu geben versucht, aehnlich wie unsere Klassiker durch die Fabel zu ihren Werken taten — nur waehlten sie meist historische Stoffe die sie dann laut irgend einer Fabel darnach entwickelten. Da aber das neue, wenn es ueberhaupt Anspruch auf Leben haben soll allemal auch lebensfaehig sein muß — so blieb mir nur die eine Wahl, naemlich — neu, modern und klassisch zugleich zu sein. Es folgt daraus von selbst, daß ich die Estetik am Drama natuerlich auch klassisch entwickeln mußte; das letzte bedingte wiederum das bestimmte Gesetz, die Grenze — den Stoff selbst samt der Form, die man irrtuemlich Stiel nennt. Also kurz ich habe bewußt od. unbewußt die Estetik selbst klassisch am Seelenleben der familiaer. Geschlechter zu entwickeln, danach baut sich die Wandlung des Dramas auf dem gesunden instinktiv. Gefuehl als eine Notwendigkeit auf. So in ‚Jenny Ballieu' im I. Aufzuge. Des Weibes Leib und Seele ringen oder streiten, gleich viel wie man's nennt — um — die Estetik. Das Gefühl der Estetik siegt im I. Aufzuge — der Leib geht symbol. zu Grunde. Wenn nun des Weibes Gefuehl gesund waere?! — Ja was sollte dann mein Stueck?! — Ich will aber ganz modern und glaubhaft die ganze Skala der Estetik ihrer Verschiedenheit des Charakters durch die Form schausp. Darstellung den Sehern und Hoerern in deren eignes Gefuehl hineinzwingen und damit habe ich gesagt, weshalb ich schreibe.

Aus der Praxis

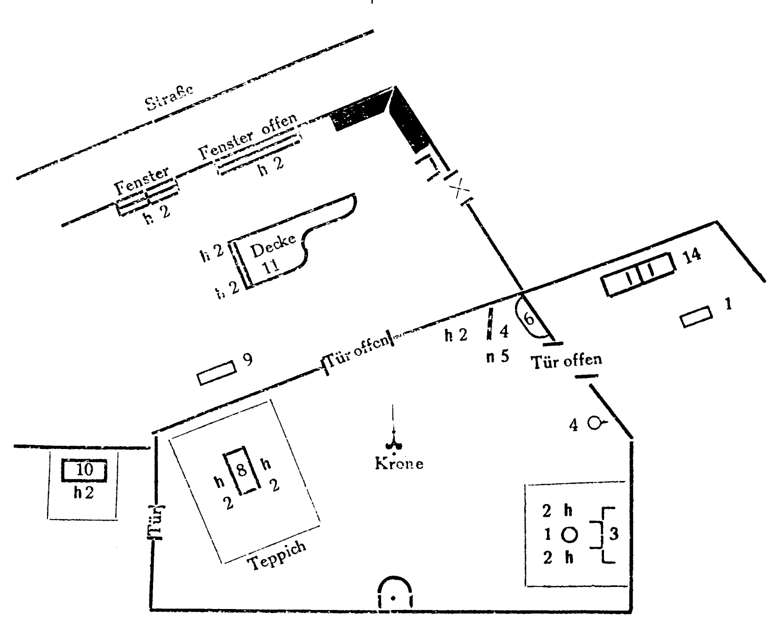
Regiepläne

Das Konzert

Lustspiel in drei Akten von Hermann Bahr
Verlag von Erich Reiß in Berlin-Westend
Bühnenvertrieb von Albert Ahn in Cöln
Regieplan nach der Aufführung des Königlichen Schauspielhauses zu Dresden

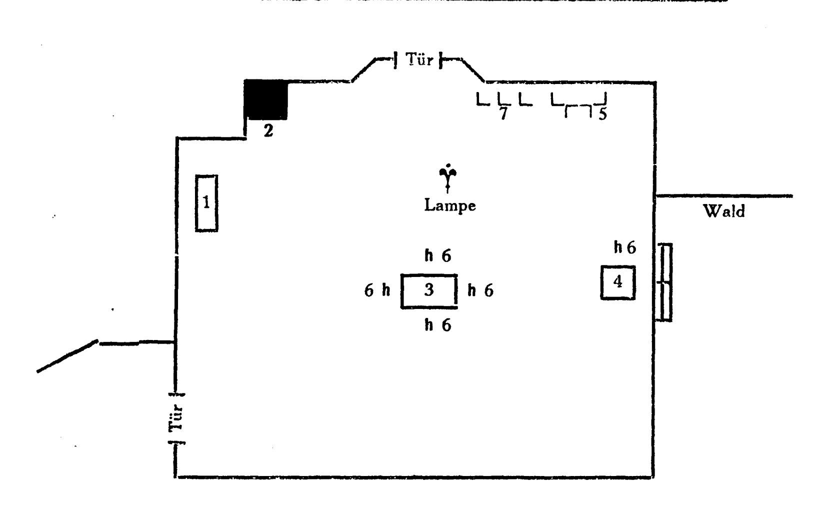
Dekorationen

Erster Akt



Tisch mit Veilchenstrauß, Tulpen, Vase (1). Stühle (2). Sofa (3). Elektrischer Klingelzug (4). Puff (5). Kamin (6). Säule mit Heinks Büste (7). Tisch mit Tulpen, Flieder, Narzissen, einem Stoß Briefe, halbgepacktem gelben Lederhandkoffer (8). Bild von Heink (9). Damenschreibtisch mit Utensilien (10). Flügel mit Noten, Decke, Briefen (11). Ecksofa (12). Notenschrank mit Noten (13). Garderobenständer (14). Tisch mit Telephon (15). — Lorbeerkränze an den Wänden. Einige leere Vasen.

Zweiter und dritter Akt



Kredenz mit Geschirr, Zuckerdose, Tablett, Tischtuch, Kaffeekanne, sechs Tassen. Kurze Pfeife. Zündhölzer. Schachspiel. Flasche. Krüge. Teller. Gläser (1). Ofen (2). Tisch, darüber Hängelampe (3). Nähtisch mit Handarbeit und Blumen (4). Sofa mit Decke (5). Stühle (6). Kleiderrechen, deren Stutzen, Hut und Stock (7). — Landschaftsbilder. köpfe. Kaiserbild. Wischtuch.

Im dritten Akt steht neben der Kredenz (1) ein schmales, zusammengeklapptes Feldbett. Der Mitteltisch ist zum Frühstück für vier Personen gedeckt. Handarbeit im Nähtischchen. Flasche in der Kredenz. Hut von Jura und Pollinger. Jackett, Mütze, Schleier von Marie.

Requisiten

Erster Akt: Täschchen. Pyjama. Fußsack. Autobrille. Koffer. Schlüssel. Blumen. Zwei Vasen. Geschlossene farbige Briefe. Ein Strauß gelber Tulpen. Damenautomütze. Kleines eingerahmtes Bild von Heink. Beschriebene Visitenkarte. Für den Inspizienten: Telephonglocke und Autohuppe.

Zweiter Akt: Zündhölzer. Etui mit Zigaretten. Heinks Koffer. Zwei Automäntel. Herren- und Damenreisetasche. Kaffee. Wasser. Kognak. Messer. Teller mit Napfkuchen.

Dritter Akt: Honigdose. Wasserpflanzen. Zigaretten. Ein Strauß Waldblumen.

Beleuchtung

Erster Akt: Frühlingsvormittag.
Zweiter Akt: Nachmittag. Einbruch der Dunkelheit. Lampe.
Dritter Akt: Morgensonne.

Masken und Kostüme

Gustav Heink: Halblanges, dunkelbraunes Haar. Bartlos. Sportanzug. Wadenstrümpfe. Automantel.

Marie Heink: Braunes Haar. 1. Elegantes, graublaues Hauskleid. 2. und 3. Graues Sportkleid. Autoschleier. Sportmütze.

Doktor Franz Jura: Blond. Bartlos. Hellgelber rohseidener Anzug. Halbschuhe.

Delfine Jura: Blonde Locken. 2. Blaues Sportkleid. Rote Bluse. 3. Ebenso ohne Jackett.

Eva Gerndl: Blondes, gescheiteltes Haar. 1. Lila gestickte Robe. Rosa Hut mit großen Federn. 3. Dunkelgrünes Samtkleid. Grüne Golfjacke. Samthut mit großen Federn.

Pollinger: Dunkelbraunes, angegrautes Haar. Ueberhängender Schnurrbart. 2. Kurze Lederhose. Dicke graue Strümpfe. Hohe Filzschuhe. Bauernweste. Blaue Leinenjacke. 3. Nackte Knie, Stutzeln, Nagelschuhe, Joppe, Jägerhut, Bauernhemd.

Frau Pollinger: Gescheiteltes dunkles Haar mit Knoten. Langer Rock, Schürze, buntes Brusttuch, grobes Hemd.

Fräulein Wehner: Einfache Frisur. Brauner Rock, weiße Bluse, Kragen, Krawatte, alles einfach.

Selma Meier: Dunkles gescheiteltes Haar. Blaues Reformkleid.

Miß Garden: Blond, hochfrisiert. Lila Promenadenkleid. Großer Hut mit Straußfedern.

Claire Floderer: Moderne Frisur, blond. Schwarzseidenes Kleid.

Fanny Mell: Schwarze, moderne Frisur. Blaues Seidenkleid. Weiße Bluse.

Frau Doktor Kann: Braunes Kostümkleid.

Johann: Gescheiteltes Haar. Oesterreichischer Koteletten-Bart. Chauffeuranzug.

Magd: Wie Frau Pollinger.

* * *

Neue Bücher

Otto Doell: Die Entwicklung der naturalistischen Form im jüngstdeutschen Drama. Halle, Hermann Gesenius. 185 S. M. 3,—.

Galerie von deutschen Schauspielern und Schauspielerinnen nebst Johann Friedrich Schinks Zusätzen und Berichtigungen. Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Richard Maria Werner. Berlin, Verlag der Gesellschaft für Theatergeschichte. 401 S.

Franz Lütgenau: Shakespeare als Philosoph. Leipzig, Xenienverlag. 115 S. M. 2,—.

Rudolf Werner: Ibsens Frau vom Meere. Hamburg, Conrad Klaß. 29 S. M. —,50.

D r a m e n

Carl Hauptmann: Pan-Spiele. München, Georg D. W. Callwey. 240 S. M. 4,—.

Otto Krause: Bruder Jesus, Einaktiges gnostisch-soziales Drama. Dresden, Rudolf Kraut. 76 S.

Samuel Lublinski: Kaiser und Kanzler, Tragödie. Leipzig, Xenienverlag. 95 S. M. 2,—.

Emil Ludwig: Der Papst und die Abenteurer oder Die glücklichen Gärten, Komödie. Berlin, Oesterheld & Co. 182 S.

Kurt Meyer-Rotmund: Die heilige Sünderin, Einaktiges Drama. Braunschweig, F. Bartels. 11 S.

Zeitschriftenschau

Franz Deibel: Ernst Hardt. Nord und Süd XXXIV, 10.

Franz Manheimer: Altkretisches Theater. Der neue Weg XXXIX, 6.

Theodor Poppe: Zur Aesthetik des Tragischen. Literarisches Echo XII, 10.

Engagements

Barmen (Stadttheater): Nora Reinhard 1910/11.

Berlin (Neues Schauspielhaus): Eugen Burg.

Berlin (Schauspielhaus): Paula Reimann.

Bielefeld (Stadttheater): Ludwig Grosser 1910/11.

Bonn (Stadttheater): Albert Ruch 1910/13.

Brandenburg (Sommertheater): Erich Fischer 1910.

Chemnitz (Vereinigte Theater): Paul Hartmann, Sommer 1910.

Todesfälle

Marie Bayer-Bürck in Dresden. Geboren am 31. Oktober 1820 in Prag. Ehrenmitglied des Dresdner Hoftheaters.

Die Presse

1. Franz Molnár: Der Herr Verteidiger, Schwank in drei Akten. Neues Schauspielhaus.

2. Melchior Lengyel: Taifun, Schauspiel in vier Akten. Berliner Theater.

3. Tor Hedberg: Neue Jugend, Schauspiel in vier Akten. Schiller-Theater. (Siehe: Schaubühne III, 52)

Vossische Zeitung

1. Der Schwank ist lustig genug, und er hat obendrein das Verdienst, ein zeitgemäßes Bedürfnis zu befriedigen.

2. In den europäischen Figuren ist viel Verstand, ausreichende Psychologie und eine Art von witzigem Realismus. Für die Japaner möchte ich keine Verantwortung übernehmen.

3. Das Stück leidet an zu viel epischer Breite, aber durch das Ganze geht ein Zug von Kraft.

Morgenpost

1. Mit Motivierungskünsten gibt sich Molnár nicht viel ab; die Hauptsache ist ihm die Situation. Und er füllt sie, wenn sie matt ist, mit blinkendem Situationswitz.

2. Effektvoll und verlogen. Banal, aber wirksam; breit und doch geschickt gemacht.

3. Die Handlung des Schauspiels schleppt sich sehr zum Schaden ihrer Wirkung in endlosen Gesprächen hin.

Lokalanzeiger

1. Solange der Knoten geschürzt wird, bleibt die Sache bei aller Tollheit recht lustig, und viele Momente sind von drastisch parodistischer Wirkung; mit der Auflösung aber hapert es.

2. Ein Theaterstück, das wohl mehr scheinen möchte, als es ist, in Wahrheit aber über eine Vorstadtkomödie nicht hinauskommt.

3. Ein schwaches und auch herzlich langweiliges Stück.

Börsencourier

1. Man wird mit Dank anerkennen, daß das Stück die derbe Spannung durch verwegenen Witz, durch kecke Purzelbäume der Sophistik, durch Geist und mancherlei tolle Einfälle verfeinert.

2. Trotz allen groben und billigen Mitteln bleibt in dem Zuhörer ein ernstes Sinnen.

3. Ein umständlicher Herr! Es ist kein Wunder, daß er fünf ausgewachsene Akte brauchte, wo andre sich bestenfalls mit dreien begnügt hätten.

Berliner Tageblatt

1. Dem Autor schwebte wohl eine Aufmunterung des Genres, eine Uebertragung der Diebeskomödie in die Sprache der Groteske vor. Dafür zeugen ein paar Einfälle. Aber Molnárs Mittel erlauben ihm einen solchen Ehrgeiz nicht, und so bleibts bei den billigen Wirkungen.

2. Ein Riesenturm von vier Akten. Rührt nicht zu stark mit dem Finger daran. Er ist hohl und fällt um. Es steckt nichts Rechtes dahinter.

3. Hedberg ist Dichter genug, um die Atmosphäre mit der Stimmung einer inbrünstig wünschenden Sehnsucht zu laden, und sein dramatischer Sinn reicht sicherlich aus, um eine wirksame Komödie zu schaffen.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW. 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 9
3. März 1910

Der erneute Shakespeare / von Julius Bab

(Schluß)

Schlegel schuf in des deutschen Geistes goldnem Zeitalter. Es kam die Periode des materiellen Aufstiegs und künstlerischen Niedergangs; als die politische Erneuerung Deutschlands vor der Tür stand, war Deutschlands Kunst weit ‚älter‘, unselbständiger, unlebendiger als ein Jahrhundert zuvor. Ein nüchtern beschränktes Bürgertum erfreute sich an dem gefahrlosen, weil im tiefsten Sinne willenlosen Spiel, das Epigonen mit den fertigen Kunstformen der großen Toten spielten — innere Armut überall verratend. Ein rechter Liebling der guten Bürger aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, Friedrich Bodenstedt, schuf auch einen neuen Shakespeare. In seiner Uebertragung lautet unsre Stelle so:

> Beschleunigt euren Lauf nach Phöbus' Wohnung,
> ihr feurigen Rosse; solch ein Wagenlenker
> wie Phaeton würde euch gen Westen peitschen
> und augenblicklich dunkle Nacht uns bringen.
> Liebthätige Nacht, breit' aus den dichten Vorhang,
> daß sich unruhige Augen schließen mögen
> und Romeo ungesehn und ungehört
> in meine Arme fliege! Liebende
> sehn hell genug bei eigener Schönheit, ihren
> verliebten Brauch zu üben; oder ist
> die Liebe blind, paßt sie zur Nacht am besten.
> Komm, züchtge Nacht, ehrbar gekleidete
> Matrone, ganz in Schwarz, und lehre mich,
> gewinnend eine Wette zu verlieren
> um ein paar makellose Jungfernschaften.

Es ist kaum zu sagen, welch ein Rückschritt das hinter Schlegel und selbst hinter Wieland ist. Denn Bodenstedts Vers ist nur eine metrische Pedanterie, kein dem Sinn organisch verbundener Klang, er hebt nie die wesentlichen Dinge ins Gefühl; stumpfnervig wird selbst das ‚Romeo‘ vom Schluß der sechsten in die Mitte der siebenten Zeile

gestellt, wo es verschwindet. Und man vergleiche nur, wieviel musikalisch stärker die erste Zeile in Wielands Prosa ist als in Bodenstedts Vers; die Wirkung des Anrufs, die der Einschritt gleich nach Beginn macht, diesen prachtvollen Auftakt, den selbst Wielands Prosa hält, verwischt dieser Metriker in seiner glatten Satzzeile. Und fühllos greift er stets zur farblos konventionellen Wendung; er läßt die Rosse ‚feurig', die Nacht ‚dunkel', die Augen (geradezu sinnentstellend!) ‚unruhig' sein. Was in Wielands empfindsamer Zeit noch bildnerischen Reiz haben konnte, inzwischen aber längst zur ausdruckslosen Konvention geworden war, das: „in die Arme fliegen" hält er fest. Und dies: „verliebten Brauch zu üben", „paßt am besten", „Wette verlieren" — all das atmet so ganz die staubige Zimmerluft kleinbürgerlicher Phantasie, die nüchterne Atmosphäre des Schreibtisches. Die ganze Schwäche unsrer aesthetischen Kultur um 1870 ist aus diesen Zeilen abzulesen.

*

Zwölf Jahre nach Begründung des Deutschen Reiches wurde in einer aesthetisch-ethischen Revolution die deutsche Kunst neu begründet. Aus einer Philisterunterhaltung wurde sie allmählich wieder die leidenschaftlich gehegte Sache der Lebendigsten. Eine neue Lyrik gab der Zeit eine persönliche, von neuer Sinnlichkeit glühende Verssprache, und mannigfaltiges Bemühen führte zur Erkenntnis dramatischer Form hinan. So ward nach zwei Jahrzehnten ein neuer deutscher Shakespeare reif, und Friedrich Gundolf dichtet unsre Partie nun so:

Enteile, flammenhufiges Gespann,
zu Phöbus' Wohnung — — solch ein Wagenlenker
wie Phaeton würd' euch gen Westen peitschen
und brächte schnell die wolkige Nacht herbei.
Zieh dicht den Vorhang, Liebesbringerin Nacht,
daß sich der Gaffer Auge schließt und Romeo
leis, ungesehn in diese Arme stürzt.
Liebende sehn zu ihrer glühenden Weihe
durch eigene Schönheit. Sonst, wenn die Liebe blind ist,
so paßt sie gut zur Nacht. Komm, sittige Nacht,
Matrone, ernst gekleidet, ganz in Schwarz,
und lehr mich ein gewinnend Spiel verlieren,
es gilt ein fehllos Mädchenknospenpaar.

Ich denke, man wird beinahe beweisen können, daß diese Verdeutschung die beste von allen vorhandenen ist. ‚Vollkommen' ist sie nicht; zum Beispiel geht von untalk'd zu ‚leis' eine prachtvolle Spezialfarbe und eine geistige Verbindung noch immer verloren. Aber sie ist die beste. Das erhellt schon daraus, daß sie allein, genau wie Shakespeare, dreizehn Zeilen füllt; Schlegel, und Bodenstedt natürlich auch, brauchten zwei mehr. Gundolf hat jene sinnliche Konzentration, jenes energische Wegschneiden aller entbehrlichen Bindewörter, das eine

Sprache straff, muskulös, hart, im höchstmöglichen Grade lebendig, dramatisch tauglich macht. Sein Rhythmus sitzt wie Haut über atmendem Körper, zeigt jedes Glied nach Bedeutung; fast jedesmal dient Zeilen-Ende und -Anfang (wie beim Original), um ein wichtigstes Wort zu betonen. Und fast durchweg ist die sinnliche Lokalfarbe des Englischen gewahrt, die eigenartig erregende Wendung gefunden. Zu Schlegels Schönheiten werden jetzt gefügt das packende: „Zieh dicht den Vorhang", „der Gaffer Augen", die „glühende Weihe", treuer und stärker als selbst die Schlegelschen Wendungen. Leap to these arms ist mit ‚stürzt' zum ersten Mal richtig und stark gegeben, und schließlich gibt er maidenhoods, die unsinnigen „Jungfernschaften (?)" von Wieland und Bodenstedt, ohne Schlegels blasse Umschreibung, mit ebenso glücklicher konkret kräftiger Wendung.

Ich glaube nicht, daß neben dieser Uebersetzung irgend eine ältere konkurrenzfähig bleibt. Ich glaube, daß auf einer Bühne von künstlerischen Ambitionen ein von Gundolf übertragenes Shakespeare-Werk nicht mehr in andrer Verdeutschung gespielt werden sollte. Ich glaube im besondern, daß Max Reinhardt bei seinem Werk der Shakespeare-Erneuerung fortan wird mit Gundolf arbeiten müssen, weil er sonst seinen größten Ruhm durchlöchert: den Ruhm, aus allen Gebieten die neuen Lebenskräfte, die für die Wiedergeburt des Theaters in Betracht kommen, zusammengefaßt zu haben. In dem Shakespeare-Erneuerer Gundolf scheint mir eine der allerwesentlichsten Kräfte dieser Art verkörpert zu sein.

Krankheit / von Peter Altenberg

Ich habe manches gelernt in meiner letzten, meiner allerletzten Erkrankung, die mit Selbstmord oder langsamerm Tode enden muß! Ausweg gibt es keinen!

*

Erstens ist Morphium ein entsetzliches Lähmungsmittel, den Stoffwechsel um das Sechsfache herabsetzend. Denn Laxén Scholz, von dem bisher eine der herrlichen Pastillen genügte, mußte seitdem sechsfach genommen werden! Sapienti sat!

Zweitens hat Morphium provokatorische Wirkungen, das heißt, die loci minorum resistentium zeigen sich in unermeßlich erhöhter Weise an! Die Unterminierung dieser Maschine ‚Organismus' wird also verhundertfacht! Die Schäden werden plötzlich aufgedeckt — — —.

*

Jede nervöse Reizung in irgend einem Organ ist der geniale, weisheitsvolle Anzeiger an den Organismus, daß es sich um eine Er-

krankung handelt, die der Arzt naturgemäß erst zehn Jahre später als solche diagnostizieren kann! Eine Vorhersagung also, an die niemand glaubt!

*

Strümpell hat in einem einzigen recht: Hypnotisch heilen wollen, heißt, den Teufel mit Beelzebub austreiben wollen! Aber es gibt solche Satane unter den Aerzten!

*

Man müßte einem Arzt jährlich vierzigtausend Kronen geben können, um ihn dazu zu bewegen, daß er bei einem bestimmten erkrankten Organismus seine gewonnenen Erfahrungen den neuen ihm bisher unbekannten zuliebe aufgebe!

*

Kohlensäurebäder, Elektrische Bäder, Vibrationsmassage wären sehr heilsam, wenn die Lebensenergien, die sie in uns entfachen, auslösen, zur Betätigung bringen sollen, in uns vorhanden wären! Ich kann schwach glimmendes Holz zum Brande fächeln, aber ganz kaltes nie! Irgend ein Fünkchen muß noch glimmen — — —.

*

Kein Neurastheniker hätte sich umbringen müssen, falls er es abgewartet hätte, bis die Heilung eintritt. Aber daß er es eben nicht hatte abwarten können, beweist, daß er sich eben umbringen mußte, bevor die eventuelle Heilung eingetreten war!

*

Die Aerzte haben zwei wunderbare Heilmittel, für die sie aber, um sie zu ergründen, langes emsiges Studium und zwanzigjährige Praxis brauchen: Zeit und Ruhe!

*

Der Irrsinn ist oft die Folge von unendlich lange andauernden tiefen Gemütszerstörungen, Sorgen, Enttäuschungen, Eifersuchtsqualen und so weiter. Aber die guten Freunde extrahieren das alles auf eine geniale Weise und sagen: „Er war von jeher exzentrisch und übertrieben. Wir wußten, es würde so kommen!" Ja, ihr wußtet es seit langem, daß er tiefer an der Gemeinheit des Daseins leiden konnte als ihr kalten unbarmherzigen Hunde!

*

Idealer Krankenbesuch.

Man setzt sich an das Bett, sagt: „Ich spüre direkt Ihre Leiden mit — — —" Dann sitzt man stumm eine Viertelstunde lang. Dann geht man, gibt den bedienenden Mädchen Trinkgelder. Die edle ‚Pflegerin' küßt man auf die Stirn. So ist Teilnahme! Alles andre ist Hokuspokus!!!

Seelenerkrankung.

Ein junges, ganz, ganz reines Mädchenherz wurde von einem feigen, infamen Kerl gefoltert und ermordet, betrogen!

Da schrieb ihr ihre glücklichst verheiratete, sie unermeßlich fanatisch liebende Schwester nur den einen englischen Satz: „A devil is feeling ill, when he is in an Angels companion!“ Uebersetzung: „Ein Teufel fühlt sich nicht wohl in der Gesellschaft eines Engels!“

*

Man sagte zu einem leicht Erkrankten: „Ihre Geliebte betrügt Sie — — —“.

Da wurde er ein schwer Erkrankter.

Man sagte zu einem schwer Erkrankten: „Und Ihre Geliebte bleibt Ihnen dennoch ewig und ewig getreu!“

Da wurde er zu einem leicht Erkrankten.

*

Man hat mich in ein Sanatorium gebracht, in einem Automobil. Aber ich weiß nicht, welche Gegend es ist. Es sind große fremde Häuser ringsum, wie überall.

Merkwürdige Töne gibt es, sanft-klagend-eindringlich. Von den fernen Fabriken. Dampfsignalpfeifen für Einstellung der Arbeit, Mittagspause, Rast, Feierabend — — —. Die arbeitende Menschheit tönt herüber, klagend.

Ich arbeite nicht, ich raste nicht. Niemand fordert mich auf zu dem und jenem. Es gibt nur eine innere klagende Signalpfeife: „Fort aus diesem verpfuschten Leben — — —!“

*

Die Aerzte sollten sagen: Nescimus!

Aber es ist vorteilhafter für sie, zu sagen: „Der Patient folgt uns nicht!“

Sollen wir Patienten ihnen diese Selbsthilfe-Aktion verübeln?!? Keineswegs. Wir folgten eben nicht! Lassen wir ihnen gnädig diesen Ausweg!

*

Der Arzt sollte sein Nichterkennen einer Krankheit höher einschätzen als sein Erkennen! Denn alle Bescheidenheit, Wahrhaftigkeit, Aufrichtigkeit, Selbstentäußerung läge darin! Aber er zieht es vor, den Patienten als den verbrecherischen Delinquenten hinzustellen, dem alle Schuld zukommt! Und dieser gelähmte Bettlägerige wehrt sich nicht — — —. Er bekennt stumm sich schuldig und stirbt!

Judith

Die neue ‚Judith' hat deutlicher gezeigt, wie hoch das Deutsche Theater alle andern berliner Theater überragt, als wie hoch es selber ragt. Nach ‚Don Carlos' und ‚Der Widerspenstigen Zähmung' kommt dieser Vorstellung nur die Bedeutung eines Nebenwerkes zu. Aber selbst wenn sie das Verständnis für Hebbel in ungeahnter Weise auszubreiten fähig wäre: der Dichter, zu dessen Popularisierung neuerdings so viel geschieht, wird dennoch niemals populär werden. Dazu ist er weder borniert noch genial, weder gläubig noch ungläubig genug. Er steht zwischen den Zeiten, zwischen den Stilen, zwischen den Weltanschauungen, „fremd und daheim hier oben, so da unten fremd und daheim". Er hat zu wenig Interesse an der primitiven Judith der Bibel und zersetzt seine modernere Gestalt zu sehr mit der eigenen Unnaivität, als daß die Ueberzeugungskraft des Lebens von ihr ausgehen könnte. Er gleicht selbst ein bischen dieser seiner Judith, die weder Jungfrau noch Weib ist und von ihrer Unjungfräulichkeit das Ahnungsvermögen, von ihrer Unweiblichkeit den Mangel an realer Greifbarkeit hat. Bei Judith wie bei Holofernes besteht ein Zwiespalt zwischen Seele und Körper. Es wächst das Riesenmaß der Leiber weit über Irdisches hinaus, wie es sich für alttestamentarische Helden gehört. Aber diese Helden fühlen mit den Nerven des neunzehnten Jahrhunderts und denken mit dem Kopfe Hegels. Shaw würde für solchen Anachronismus die einheitliche Kunstform finden, und wenn es die entschlossene Auflösung jeder Kunstform wäre. Der sechsundzwanzigjährige Hebbel hat naturgemäß nicht die Ueberlegenheit, die letzten Konsequenzen zu ziehen. Er sieht da noch pure Tragik, wo sich von einem höhern Standpunkt Tragikomik, von dem höchsten wie von dem niedrigsten Standpunkt pure Komik sehen ließe. Man muß Nestroy heißen, um den Fall Judith mit einem Faungekicher zum besten zu geben. Aber gerade auch das allerklarste Auge und der allerreinste Sinn könnte hier in shakespearehafter Ruhe die Komödie des Uterus erblicken. Ihr Leitmotiv wäre das Wort des Holofernes: „Um mich vor dir zu schützen, brauch ich dir blos ein Kind zu machen." Hebbels pathetischeres Leitmotiv lautet: „Das Weib ist in den engsten Kreis gebannt; wenn die Blumenzwiebel ihr Glas zersprengt, geht sie aus." Das ist das Geschick seiner Judith, auf das sich die Menge nicht einlassen will. Warum nicht? Weil Judiths Tat und Wesen übermotiviert sind, statt auf ein paar faßbare Grundlinien gebracht zu sein. Es geschieht vom Dichter so viel, sie zu erklären,

daß sich bei dem gröbern Betrachter unwillkürlich ein Mißtrauen gegen die Naturnotwendigkeit dieses Gebildes regt. Organismen zeugen selbstverständlicher von und für sich. Der dritte Akt ist das Gegenbeispiel zu den Szenen der Judith und des Holofernes. Er wirkt auf dem Theater genau so zuverlässig immer, wie sie niemals wirken. Denn er ist, mit allen seinen Reden, doch gestaltet. Hier ist, ohne einen kleinlichen naturalistischen Zug, das frappanteste Bild gelungen, weil ja für die Atmosphäre der Zeit und den Geist Alt-Israels gerade nichts charakteristischer ist als diese spintisierenden Debatten, diese epigrammatischen Sentenzen, diese langatmigen Reflexionen. Es ist lehrreich, daß die ausgedehntesten Reden, wenn sie nur dem Gehirn des Redners entspringen, nicht imstande sind, den Gang des Dramas aufzuhalten. Wo Bethuliens Bürger noch so gemächlich sprechen, gehts wie im Sturmlauf vorwärts. Wo mit Judiths Zunge Hebbel spricht, fühlt sich die Menge durch Schwerfälligkeit gelangweilt.

Wir andern sind auch da unausgesetzt gefesselt. „O, hier ist ein Wirbel!" sagt Judith von sich selbst. Es wäre schöner, wenn sie darüber weniger deutlich Bescheid wüßte; aber es ist immer noch besser, daß sie selber, als daß irgend eine Art Räsonneur uns darüber Bescheid gibt. Um an diesem Wirbel nicht nur eine geistige, sondern auch eine künstlerische Freude zu haben, brauchen wir blos die umgekehrte Arbeit zu leisten, wie bei Ibsen. Dort müssen wir zwischen den Zeilen, hier müssen wir über die Zeilen hinweglesen können. Alle magischen und fatalistischen, mysteriösen und mystischen, visionären und somnambulischen Elemente reichen nämlich nicht aus, Judiths Charakter den Schein der Unbewußtheit zu geben. Sie treibt die raffinierteste Autopsychologie. Sie schwankt wie ein Schiff auf den Wellen und legt sich und uns über jede Schwankung Rechenschaft ab. Sie verachtet ihr Volk um seiner Jämmerlichkeit und bemitleidet es um seines Jammers willen. Sie ist von religiösem Fanatismus wie besessen und hadert doch mit ihrem Gott. Bald fühlt sie sich berufen und bald der hohen Sendung unwert. Sie schaudert vor den Männern und sehnt sich brünstig nach dem Manne. Von Holofernes ist sie zugleich entsetzt und hingerissen. Geschlechts- und Vaterlandsliebe, Ehrgeiz und Wollust kämpfen einen wilden Kampf in ihr. Sie will ihn morden, weil er sie in der Trunkenheit geschändet hat. Sie kann ihn doch nicht morden, weil sie trotzdem den Mann anbeten muß, der sie bewältigt hat. Sie muß ihn aber morden, weil sie ihm auch das zweite Mal, amens libidine, nicht widerstehen würde, und weil ihr davor graut. Sie mordet ihn, um in einen neuen Taumel der gegensätzlichsten Sensationen zu

fallen. Sie prahlt mit ihrer Tapferkeit — denn sie erschlug den Holofernes — und sie verabscheut sich um ihrer Feigheit willen — denn sie erschlug ihn, als er schlief. Ihr Volk ist frei, doch, ach, die Welt ist leer. Sie will dem Holofernes keinen Sohn gebären, und wenn das nicht das letzte Wort der Dichtung wäre, so würde sie sich im nächsten Augenblick selig preisen, daß sie ersehen ist, den Halbgott fortzupflanzen. O, hier ist ein Wirbel, der uns mit seiner wie auf Eis gestellten Glut bald anfröstelt und bald erhitzt.

Was Reinhardt und seine Leute mit der Tragödie gemacht haben, wird weder Liebe noch Haß zum Sieden bringen. Es ist, als Ganzes, die beste aller berliner, aber bei weitem nicht die beste aller möglichen ‚Judith'-Aufführungen. Worin sie, dank einer stilsichern, geschmackverfeinerten und eindringenden Regie, über die Vorgänger hinauskommt, ist Uebersichtlichkeit, die nicht Pedanterie; Einfachheit, die nicht Armut; Farbigkeit, die nicht Grellheit; Kontrastfreudigkeit, die nicht Schematismus wird. Was fehlt, weil es den Schauspielern fehlt, ist Wildheit, Sturm, Ueberlebensgröße. Man sieht abwechselnd das Zelt (warum nicht, wie bei Hebbel, auch das Lager?) des Holofernes und im eingeschlossenen Bethulien das Gemach der Judith und den Platz am Tor. Dort ist heidnische Ueppigkeit und bildhafter Zeremonienpomp, der freilich weniger langsam abgewickelt werden sollte. Hier ist Hungersnot. Plumpes Mauerwerk, kyklopisch aufgewälzt, wie Mephisto sagen würde, grenzt den Platz nach hinten; eine niedere Wand, die ein technischer Behelf ist und in keiner Wirklichkeit vorhanden sein muß, grenzt ihn nach vorne ab. Dazwischen schiebt sich, zu ebener Erde, unterhalb der ebenen Erde und darüber, die verzweifelte Judenheit, Männlein und Weiblein aller Altersstufen, bald aufgepeitscht und bald phlegmatisch, hin und her. Es ist Reinhardts Stärke, solch ein Gewimmel abzustufen und es zu individualisieren, es mit Affekten zu erfüllen und davon zu befreien. Hier gibt es brütende Schwüle vor dem Gewitter und eine Entfesselung der Elemente, die nach musikalischen Gesetzen vor sich geht. Nicht in ungestümem Durcheinander, sondern chorartig, in gemessenen Abständen, mit Ritardando und Accelerando, setzt sich der Wunsch, Assad zu steinigen und hin zu Daniel zu gelangen, in die Tat um. Die Abstraktion ‚Volksseele' gewinnt einen runden, riesigen Körper, der zugleich voller Leben, zugleich voller Rhythmus ist. Aber wenn Daniel bei Schildkraut, Samuel bei Pagay und Ephraim bei Hartau ist, so kommen innerhalb dieses Massenschicksals auch die Einzelschicksale zur rechten Geltung. Es ist, selbstverständlich, falsch, die Bethulier jüdeln zu lassen; aber es ist von

bezwingender nationaler Echtheit, wie Hartau mit den Händen spricht, die Fingerspitzen aneinanderlegt und seine schwarzen Locken trägt. Pagay wirkt wie ein Gemälde von Israels, und Schildkraut weiß, daß der Ausbruch seines Stummen der Gipfel des ganzen Aktes ist, ohne deshalb aus der Bescheidenheit der Natur in ein gefährlich nahe liegendes Virtuosentum zu verfallen. Soll man vor dieser Fülle der Gesichte, vorüberhuschender und einprägsam verweilender Gesichte, zum Bagatellenrichter werden? Etwa rügen, daß Judith in einem andern Kleid zu Holofernes zieht als bei ihm eintrifft? Daß in seinem abendlichen Zelt, in dem der Judith die unverschämte Helligkeit der Lichter Grund zur Klage gibt, nicht Licht, nicht Kienspan und nicht Fackel zu erspähen ist? Dies und andres mehr ist so unwichtig, daß es gar nicht erwähnt werden dürfte, wenn es nicht für die Aufführung charakteristisch wäre, daß man dergleichen überhaupt bemerkt. Es zeugt wider Judith und Holofernes und ihre künstlerische Bannkraft.

Man kann Wegener und die Durieux nicht höher schätzen, als ich es tue: aber diesen Gestalten reichen sie nur bis an die Hüften. Was ist Holofernes, sobald er kein Dämon ist, sobald sich seine haarspalterischen und doch brausenden Satzungetüme nicht aus einem vor Genialität verrückt gewordenen Gehirn erwühlen? Ein unmöglicher Bramarbas. Aber was ist er, wenn sein Größenwahnsinn auf eine vernünftige Basis gestellt, sein angemaßtes Uebermenschentum menschlich erklärt und sein Blutdurst durch Anfälle von Wohlwollen gemildert wird? Wegener spürt, daß er mit seinem Naturell dem philosophisch rasenden Despoten nicht gewachsen ist, und unterschlägt die Raserei. Auch wo er sie, im Weinrausch, zu erzwingen sucht, bleibts eine sorgsam überlegte Raserei. Er gibt ein krasses Beispiel, daß der denkende Schauspieler nicht immer noch eins soviel wert ist, sondern manchmal halb so viel wert sein kann. Holofernes braucht nicht so auszusehen, wie Judith ihn in ihrer Ekstase sieht, und Wegeners groß verzerrte, phantastisch-furiose Mongolenfratze ist an sich kein schlechter Einfall. Aber darf der halbgottartige Gebieter fühlen lassen, was es ihn für Anstrengungen kostet, den Trabanten Gegenstand der Anbetung zu sein? Es geht vielleicht über die Kunst eines Schauspielers, diese Souveränität, wo sie nicht eingeboren ist, zu mimen. Nur daß ich nicht recht weiß, warum man ohne Not den Holofernes einem Künstler abverlangt, dem er nicht eingeboren ist. Oder mußte ‚Judith‘ unbedingt gegeben werden?

Doch wohl nicht, da auch die Durieux nicht mehr als eine halbe Judith ist. So schreiten keine ird'schen Weiber, hieß es von den

Judiths der Vergangenheit. Die Durieux hat das Verdienst, die Gestalt den Heroinen entrissen und sie zum ersten Mal vollkommen vermenschlicht zu haben. Wenn damit nur nicht ebenso vollständig der heroische Unterton, die heimliche Musik eines weltgeschichtlichen Geschehens verloren gegangen wäre, die einfach darum mitschwingen muß, weil Judiths Tat ja wirklich keine Privatangelegenheit ist, sondern der Befreiung eines ganzen Volkes dient. Die Durieux mordet den Rächer ihres Halbmagdtums, nicht den Bedroher Israels. Sie tritt unter die Juden, um von ihnen übertönt zu werden, und man weiß sofort, was ihrer Leistung mangelt. Aber es ist nicht blos die physische Kraft. Man möchte ihr einen Tropfen Sehertum in ihr Blut gießen, das, alles in allem, nur die erotischen Anforderungen der Rolle erfüllt. Sie freilich mit einer kostbaren Differenzierungsgabe, die den ‚Wirbel' des vierten Aktes bis in seine letzten Feinheiten versteht, und mehr: mit einem Paroxysmus der Leidenschaft, der die Qual dieses Wirbels auch überträgt. Aber weder vorher noch nachher ist die Judith der Durieux Hebbels Judith; und so kann auch Reinhardts ‚Judith' nicht Hebbels ‚Judith' sein.

Verkündigung / von Wilhelm Schmidtbonn

Ich ging in den Garten,
da waren die Aeste alle kahl,
als ich vor einem Bäumchen stand:
da fing das Bäumchen zu blühen an.

Alle Vögel flogen zusammen
und sangen über meinem Kopf,
da war ein blauer darunter,
wie ich nie einen gesehn.

Das Staunen war so groß,
ich setzte mich müd auf eine Bank.
Aber des Staunens war nicht genug:
aus der Bank sprangen tausend Rosen.

Da kam eine Frau den Weg daher,
hoch, weiß, und trug einen Korb in der Hand.
Sie stand und strich mir über mein Haar
und sagte: Ein Kind wirst du haben.

Sie ging in die Wiese und war nicht mehr da,
die Vögel nahm sie alle mit.
Die Blüten erfroren all in der Nacht,
und die Rosen lag welk an der Erde.

Aus der Tragikomödie: ‚Hilfe! Ein Kind ist vom Himmel gefallen', die bei Egon Fleischel & Co. in Berlin erscheint.

Das Drama auf der Bühne / von Efraim Frisch

Ein Teil der Gäste hatte sich entfernt, und im kleinen Salon der Dame blieben nur einige Herren zurück. Sie boten den Anblick von Menschen, die unter sich sind und, von einem leichten Zwang befreit, je nach Charakter und Laune dem Genuß des Schweigens sich hingeben. Als die Hausfrau zurückkam, sagte sie:

„Ich bin enttäuscht. Während ich Ihnen zuhörte, wartete ich immer darauf, von zwei so sachverständigen Menschen wie einem Kritiker und einem Schauspieler endlich Aufschluß zu empfangen über das, was uns trotz allem immer wieder ins Theater lockt. Aber es war nur der verfeinerte Lärm von draußen. Oder verstehe ich zu wenig davon? Man sollte meinen, Sie wollen beide dasselbe und sprechen doch aneinander vorbei."

Der Schauspieler schwieg. Der Kritiker setzte sich ans Klavier und begann leise vor sich hin zu spielen.

Der ältere Herr aber sagte gemächlich: „Es ist immer viel Lärm um das Theater gewesen, und heute ärger als je. Da verzichte ich lieber. Ich kenne feinere und stillere Künste. Schließlich, wenn ich so überlege, was mir nach manchen Jahren eines lebhaften Interesses für diese Kunst übrig geblieben, so sind es einige vollkommen schöne Bewegungen, die ich gesehen, einige interessante Typen, ein echtes Lachen und Weinen und zwei oder drei große Künstler. Das ist alles. Das übrige kann ich, wenn ich will, durch den Dichter besser wieder haben und brauche mich nicht ins Theater zu bemühen. Das Gesellschaftliche daran ist bei uns nicht viel wert, und um über ein neues Stück oder einen interessanten Schauspieler in der komischen Nervosität einer Premiere mit entscheiden zu helfen, bin ich nicht mehr Student genug. Muß das gleich sein? Hat es nicht Zeit? Jeder weiß, daß die Zeitung weder die Welt- noch die Kunstgeschichte macht, daß ebensowenig die wirklichen Werte der dramatischen Literatur im Theater geprägt werden. Weshalb also die Aufregung? Die großen Emotionen, die Unmittelbarkeit des Erlebens menschlicher Schicksale? Die sind heute anderswo besser zu haben, wenn einem durchaus der Geschmack danach steht. Der Mann hatte nicht so unrecht, der mir neulich sagte: Unsre Tagesgeschichte ist dramatischer als unsre Literatur — wenn Sie wollen, auch theatralischer."

Der junge Mann, der bisher bescheiden geschwiegen hatte, meinte: „Ich glaube nicht, daß es das ist, was uns ins Theater zieht. Die Enge und Weite der Welt, an der wir heute so bequem teilhaben können, mag ja gern einen großen Teil der Menschen, die Geschehen und Leben gleichsetzen, dem alten Schauspiel entziehen. Für uns ist

es eine Art letzte öffentliche Kultstätte, die uns die entgötterte Kirche ersetzen soll. Flüchtet sich nicht alle ausgetriebene Religion zerstreut wieder in die Künste? Das Theater aber, das alle Künste in sich vereinigt, vermöchte eine neue Gemeinde um sich zu sammeln."

Und die Hausfrau stimmte lebhaft zu: „Nicht wahr? Alles, was wir von einer neuen Kultur erwarten, wo könnte es sich besser zuerst erfüllen als auf der Bühne, in der freien Welt des Scheins?"

Der Schriftsteller aber sagte nachdenklich: „Ich fürchte, wir erwarten etwas zu viel von dieser neuen Kultur. Was soll sie uns nicht alles ersetzen! Ersatz der Religion? Das scheint mir wie mit den alkoholfreien Getränken, die den Alkohol ersetzen sollen! Ja, hört man doch schon wieder von einer neuen Barbarei, die gegen die Dünnblütigkeit der neuen Kultur angerufen wird. So schnell leben wir."

Die Hausfrau sagte begütigend: „Schelten Sie doch nicht einen Drang, der von den Dingen etwas Weihe erwünscht. Freilich, will man da klar sehen, so ist man bei dem Gewirr der Meinungen völlig ratlos."

Darauf erwiderte der Schriftsteller: „Wir machen es eben verkehrt: wir wollen immer mit dem Ende anfangen. Es fehlt nicht an Begeisterung, sondern an Erkenntnis, glaube ich. Vom Theater ist so viel dithyrambisch und prophetisch geredet worden, daß es sich verlohnte, einmal auch vernünftig darüber zu reden. Dazu genügt, daß wir uns an die Kunst halten und Kultur und Religion aus dem Spiele lassen. Es gilt nur, „die wahre Beschaffenheit dessen zu erkennen, wovon geredet werden soll", das heißt: auszumachen, was die Kunst des Theaters eigentlich ist. Denn es mischen sich auch hier, wie schon Sokrates sagte, jene beiden Triebe: eine angeborene Begierde nach dem Angenehmen und eine erworbene Gesinnung, welche nach dem Besten strebt. Und wenn wir auch nicht so glücklich sind, unter einer Platane am Ilyssos zu sitzen und dem Gesang der Zikaden in der Mittagsluft zu lauschen, so wollen wir uns doch im Schatten des Mannes der Erkenntnis niederlassen, der in jener göttlichen Landschaft gesagt hat: Felder und Bäume wollen mich nicht lehren, wohl aber die Menschen in der Stadt."

Man setzte sich wieder bequem und rückte um den Sprechenden zusammen, der nach einer Pause fortfuhr:

„So lassen Sie uns denn auf Klarheit bedacht sein und uns auch nicht scheuen, banal zu scheinen, wofern es nötig sein sollte. Wir wollen es aber nicht nach der Art unfruchtbarer Grübler machen, daß wir eine Rangliste der freien Künste aufstellen und mit dem Zweifel beginnen, ob das Theater in ihr unterzubringen sei; vielmehr wollen wir vor allen Anfang setzen, daß das Theater Kunst ist; denn das haben wir alle an uns erfahren. Wir werden nur danach zu fragen haben, wie beschaffen diese Kunst ist, und was sie von andern unter-

scheidet. Wenn wir nun einfach sagen: das Theater befaßt sich mit der Darstellung von Werken der dramatischen Kunst, so haben wir einmal ein Gebiet bezeichnet, das dem Theater das Material für seine Kunst bietet. Zwar wissen wir, daß das Theater auch Werke aufführt, die nicht der dramatischen Kunst beizuzählen sind — doch soll uns das vorläufig nicht aufhalten. Dann haben wir in unserm Satz noch das Wort: Darstellung. Was aber heißt Darstellung, oder genauer: wie ist das Verhältnis des Theaters zu seiner Vorlage, dem dramatischen Werk, beschaffen? Ich meine aber nicht, daß wir uns dumm stellen sollen, als wüßten wir nicht, was eine Aufführung ist. Wir wissen: erst werden die Rollen verteilt, Dekorationen bestellt, dann wird probiert und so weiter. Was wir aber fragen wollen, ist: Wonach richtet sich das Theater eigentlich, wenn es diese Vorbereitungen trifft?"

Die Hausfrau: „Ich sollte meinen, es befolgt nur das, was der Dichter ihm vorschreibt."

Der Schriftsteller: „Gut, das wollen wir also annehmen."

Der Schauspieler: „So einfach ist es aber nicht. Wir haben Dramen einer weit zurückliegenden Vergangenheit, die gar keine Vorschriften für das Theater enthalten, oder solche, die für unser Theater keine Geltung haben; anders wieder ist es bei Werken neuerer Dichter, die mehr oder minder genaue Anweisungen geben, und schließlich bei lebenden Dichtern, die sagen können, wie sie es haben wollen."

Der Schriftsteller: „Sehen wir von diesen relativen Schwierigkeiten und Erleichterungen ab. Setzen wir voraus, daß der Dichter überhaupt keine andern Anweisungen für das Theater gegeben hat, als was das Verzeichnis der Personen und der Text ihrer Reden von selbst enthalten. Woran hat sich nun das Theater eigentlich zu halten, wenn es an die Darstellung des Werkes geht, welche Vorschriften hat es zu befolgen?"

Der junge Mann: „Es wird vielleicht richtig sein, zu sagen: Der Text des Dramas ist für das Theater dasselbe, was die Partitur einer Symphonie für den Kapellmeister."

Der Schriftsteller: „In dieser Analogie ist schon etwas Richtiges. Ich bezweifle nur, daß der Schauspieler damit einverstanden sein wird. Lassen wir uns aber durch große Aehnlichkeiten nicht dazu verführen, Uebereinstimmungen zu sehen, die geeignet wären, uns irre zu leiten. Sehen wir genauer zu: Wie verhalten sich die Noten des Musikers zum Reproduzierenden und wie das Wort des Dichters?"

Der Schauspieler: „Ich meine, beide sind nur Zeichen, die erst lebendig gemacht werden müssen: die Noten durch das Instrument und den Sänger, die Worte durch den Rezitator und Schauspieler."

Der Schriftsteller: „So scheint es. Aber haben denn diese Zeichen an sich die gleiche Existenz und den gleichen Wert, oder wird man nicht unterscheiden müssen: daß die Musik erst dann vorhanden

ist, wenn sie ertönt, das Werk des Dichters aber durch das Wortbild auch ohne Uebertragung des Sprechers unmittelbar verständlich ist; so daß wir, gerade wenn wir blos mit den Augen lesen, der Vorstellung des Dichters vielleicht näher kommen, als wenn wir — schlecht vorbereitet, wie wir im allgemeinen dazu sind — etwa selbst versuchen würden, durch lautes Lesen die Personen des Dichters vor uns darzustellen?"

Der Schauspieler: „Das lasse ich nicht gelten. Nicht anders als die Noten zum Spielen, ist der Text des Dramas zum Darstellen da. Die Bücher sind eine moderne Erfindung, jene Künste aber sind ursprünglicher und älter."

Der Schriftsteller: „Es handelt sich hier ja gar nicht darum, zu untersuchen, wie etwas ursprünglich war, sondern wie es geworden ist, und besonders, wie es heute ist. Aber zugegeben. Lassen Sie uns denn von dem Umstand absehen, daß die Menschen so gut Bücher lesen gelernt, Partituren aber schlecht, daß ferner das Wort das einzige Instrument ist, das jeder Mensch einigermaßen beherrscht, und daß die Dichter mit dem gedruckten Wort anders umzugehen gelernt haben als mit dem überlieferten. Bemühen wir uns dennoch, den Unterschied zu finden. Kann der Ton der Geige, den der Musiker aus den Noten abliest und auf seinem Instrument hervorbringt, von einem andern Musiker anders verstanden werden, oder werden nicht, wenn wir etwa zehn Geigenkünstlern nacheinander dieselbe Note zeigen, alle den gleichen Ton auf ihrem Instrument hervorbringen?"

Der Schauspieler: „Wie denn anders!"

Der Schriftsteller: „Und verhält es sich nicht ebenso mit einem Takt oder einem ganzen Satz, sofern wir Stärke und Rhythmus genau angeben?"

Der Schauspieler: „Gewiß."

Der Schriftsteller: „Und etwa nicht auch mit einem ganzen Musikstück, wenn wir annehmen, daß die Reproduzierenden gleich gut geschult und das Vorgeschriebene gleich exakt durchzuführen imstande sind, und wenn wir etwa noch die Unterschiede der Empfindung und des besondern künstlerischen Vermögens abziehen?"

Der Schauspieler: „Auch das."

Der Schriftsteller: „Wird man nun sagen können, daß die richtige Wiedergabe eines Musikstückes überhaupt — von der Qualität der Ausführung abgesehen — der Vorlage, den Notenzeichen, etwas hinzufügt oder an ihr mindert, oder nicht vielmehr, daß sie das Substrat selber ist, die Musik, die erst durch das Ertönen des Instrumentes existent wird?"

Der Schauspieler: „Es scheint so, wenn man einen jeden Part für sich betrachtet."

Der Schriftsteller: „Wie steht es nun aber mit der dramatischen

Dichtung auf der Bühne? Kann man dasselbe von ihr sagen? Ich lese, zum Beispiel, folgendes:

Der König — Doppelpunkt —

> Wiewohl von Hamlets Tod, des werten Bruders,
> Noch das Gedächtnis frisch; und ob es unsern Herzen
> Zu trauern ziemte und dem ganzen Reich
> In eine Stirn des Grames sich zu falten:
> Soweit hat Urteil die Natur bekämpft,
> Daß wir mit weisem Kummer sein gedenken
> Zugleich mit der Erinnerung an uns selbst.

Wenn ich es spreche, mag es kaum irgendeinen Eindruck machen; es werden aber wohl — wie bei der Musik — gutgeschulte Sprecher, wenn auch verschieden im Ausdruck, den Sinn dieser Rede verständlich und richtig herausbringen. Freilich auch nichts mehr. Wie steht es aber mit der Darstellung? Wie verhält sich die Figur des Dichters zu der Figur auf dem Theater? Sehen wir zu: Was geht in uns vor, wenn wir dies still vor uns hinlesen? Zunächst also der König: wer ist er? Ein Mann von vierzig, vielleicht von fünfzig; groß und würdevoll, oder untersetzt und bequem in der Haltung; ein Biedermann mit blondem Vollbart oder ein Choleriker mit spärlichem, angegrautem Bart und unruhigen Augen; militärisch oder priesterhaft. Der Möglichkeiten, sich allein seine äußere Erscheinung zu denken, sind viele. Und nun seine Rede: Ton, Stimmklang, Akzente, Pausen sind je nach unsrer Vorstellung von seiner äußern Persönlichkeit durchaus verschieden: er kann offiziell, liebenswürdig, süßlich, heuchlerisch sein, er kann fest oder flackernd, lauernd oder hastig über die gefährlichen Stellen hinweggehen. Das alles ist für die Phantasie des Lesers in der knappen Situation enthalten, die der Dichter gegeben hat. Diese Vielheit der Möglichkeiten aber entsteht nicht etwa deshalb, weil der Dichter mangelhaft charakterisiert und es an bestimmten Einzelzügen hat fehlen lassen — sie sind schon in dem Maße vorhanden, als für die Oekonomie seiner Zwecke erforderlich — sondern weil seine Figur trotz ihrer absoluten Bestimmtheit eine menschliche Allgemeinheit besitzt, die zwar alle Individuen dieser Art in ihrer zufälligen Verschiedenheit umfaßt, umgekehrt aber von dem Einzelnen nicht erschöpft werden kann. Das Theater nun kann von all diesen Möglichkeiten nur eine auswählen und zur Darstellung bringen. Es setzt eine Person hin mit allen ihren gegebenen Merkmalen, ein Individuum; und je bestimmter und umrissener dieses erscheint, desto besser. Und hier eben fängt das Gebiet der Freiheit für das Theater an, daß es versucht, mit seinen ganz anders gearteten Mitteln als die des Dichters dennoch die Wirkung des Allgemeinen zu erreichen. Ist es nun richtig, wenn gesagt wird, das Theater vollende durch die Aufführung erst das Werk des dramatischen Dichters — was die Vorstellung erweckt, als füge die Auf-

führung dem Werk etwas hinzu, was es vorher nicht hatte, oder ist es nicht richtiger zu sagen: das Theater interpretiert das Allgemeine des Dichters durch ein gültiges individuelles Beispiel! Es macht dadurch, daß es den Raum, die Menschen und die Vorgänge wirklich erstehen läßt, einen Durchschnitt durch jene Allgemeinheit des Dramas sichtbar. Und wie durch die Achse einer Kugel eine unendliche Zahl von Schnittflächen möglich ist, die alle gleich groß sind, ebenso ist eine unendliche Anzahl von Darstellungen eines und desselben dramatischen Werkes möglich, die nicht durch die Qualität allein, sondern durch die Vielheit des Individuellen verschieden sind. Natürlich gilt dies nur vom dramatischen Werk des Dichters, und es wird sich zeigen, wie aus der geringern Gattung der dramatischen Abarten jene falsche Auffassung von der Freiheit des Theaters und vom Unliterarischen seiner Natur hervorgehen und zu einem korrumpierenden Element werden konnte."

Der junge Mann: „Was Sie von der Darstellung sagen, scheint mir schwer zu verstehen. Dadurch wäre ja das Theater als Kunst wieder in Frage gestellt. Wir wissen, daß jede Kunst im Grunde nicht das Zufällige der Erscheinung, sondern ihre Idee zu geben versucht, und hier hätten wir umgekehrt eine Kunst, die der ideellen Allgemeinheit ihre zufällige und wirkliche Erscheinung wiedergibt."

Der Schriftsteller: „Fürchten Sie nicht: Ihrem Schopenhauer soll kein Haar gekrümmt werden. Geben sie acht! Gesetzt die Möglichkeit, das Theater könnte die Aufführung eines Dramas in der Weise bewerkstelligen, daß es die Personen der Dichtung durch Menschen darstellen ließe, die die Schicksale und Erlebnisse jener wirklich erlebten: den Vatermörder durch den wirklichen Vatermörder, die verlassene Frau durch eine verlassene Frau, den Liebhaber und die Liebhaberin durch ein Liebespaar — welche Wirkung würde wohl von einer solchen Vorstellung ausgehen?"

Der Schauspieler: „Wahrscheinlich gar keine, oder die von linkischen, unseligen Dilettanten."

Der Schriftsteller: „Gesetzt aber, sie wären imstande, kraft ihres Erlebnisses so natürlich zu sprechen und sich zu bewegen, wie sie es in Wirklichkeit gewöhnt sind?"

Der Kritiker: „Ein interessantes Experiment, bei dem auch der Schauspieler etwas lernen könnte."

Die Hausfrau: „Ich glaube nicht. Ich erinnere mich, wie in einer Vorstellung bei einer Schlägerei auf der Bühne plötzlich ein Schutzmann auftrat und sein Taschenbuch herauszog. Sein Gehaben war so unheimlich natürlich, daß ich den Verdacht hegte, er wäre von der Straße hereingeholt. Vielleicht war es wirklich ein Schutzmann; ich weiß noch, wie mir in diesem Augenblick das ganze Schauspiel verblaßte und wie weggeblasen schien. Es blieb ein quälender und unangenehmer Eindruck."

Der Schauspieler: „Es gibt auch Schauspieler, die so wirken."

Der Schriftsteller: „Im Grunde ist es ja eine unmögliche Voraussetzung, denn der wirklich empfindende Mensch könnte sich ohne Dressur, die ja der Anfang aller Kunst schon ist, in dem abgekürzten Verfahren des Dichters gar nicht zurechtfinden und würde den Rahmen der Dichtung sprengen. Die Wirkung wäre genau die gleiche, wie wenn der Mann, der hier auf dem Bilde unter dem Baum sitzt, plötzlich aufstünde und sich entfernte. Es ist klar, daß das Theater, sofern es Kunst sein will, mit dieser Art von Wirklichkeit nichts zu tun hat — wenn es auch zuweilen diesem Irrtum verfallen mag. Was dazu verführt, ist die Beschaffenheit seiner Mittel. Es soll ja — und das ist seine eigentliche Aufgabe — die Phantasiewelt des Dichters in einem Durchschnitt sichtbar machen. Vom Dichter hat es dazu das Wort; und was fügt das Theater zur Erfüllung seiner Aufgabe noch von eigenem hinzu?"

Der junge Mann: „Nun, doch wohl den Schauspieler, die Dekoration —"

Der Schriftsteller: „Oder allgemeiner gesprochen: den Menschen und den Raum. Wie aber? Will uns das Theater glauben machen, daß der König da oben mit irgendeinem wirklichen König und seinem Tun identisch ist?"

Die Hausfrau: „Es ist wahrhaftig nicht leicht, darauf zu antworten. Es scheint, daß es das will und eigentlich doch wieder nicht —"

Der Schriftsteller: „Ganz recht. Das ist auch die Empfindung, die uns im Theater nicht verlassen darf. Der König dort auf der Bühne ist weder ein wirklicher König noch auch sein Schattenbild, und der Raum ist nur deshalb ein Saal, weil sich diese Vorgänge in ihm abspielen. Wodurch wird aber diese Wirkung erreicht, die der Anfang aller Kunstwirkung ist? Dadurch, daß das Theater die konkreten Elemente des Raumes und der körperlichen Erscheinung von den ihnen anhaftenden zufälligen Merkmalen der Wirklichkeit befreit, sie gleichsam entmaterialisiert. Was tut nun das Theater zuerst, um die Vorgänge ihrer einmaligen Bestimmtheit und Zufälligkeit unzweideutig zu entkleiden? Es setzt einen anonymen, neutralen Menschen hinein: den Schauspieler. Damit will es sagen: was dieser Mensch wirklich ist, was er außerhalb dieses Spiels erlebt und empfindet, seine ganze private Menschlichkeit geht uns und Euch nichts an — er ist nichts, als was er darstellt. Dieser Prozeß der Umwandlung eines wirklichen Menschen in einen eingebildeten, an den zu glauben wir übereingekommen sind, wenn er uns nur zu überzeugen versteht — dieser Prozeß, der sich vor unsern Augen vollzieht, ist der Grund für die illusionäre Wirkung. Dagegen sind die üblichen Illusionsmittel sekundärer Natur. Weil wir — trotz unsrer innersten Beteiligung — das stets wache Wissen in uns haben, daß es eben nur Herr X. ist und

kein König, dies bewirkt jene Ausschaltung des auf den sachlichen Vorgang gerichteten Willens, die uns ermöglicht, das Wirkliche als Schein, als Spiel zu empfinden. Daher auch das Geheimnisvolle, Paradoxe am Theater: daß es das Zuständliche als Bewegung und noch die rascheste Bewegung so darstellen muß, als wäre sie im kleinsten Zeitteilchen kontinuierliche Ruhe und nicht anders als ein in sich geschlossenes Bild in einer ununterbrochenen Reihe von Verwandlungen — kurz, daß es im dreidimensionalen Raum, mit wirklichen Menschen als Mittel, eine bildhafte, gleichnisartige Wirkung üben, mit Elementen der Wirklichkeit ihre Abbreviatur, ein Symbol geben soll.

Ein Abschnitt aus dem Dialog: ‚Von der Kunst des Theaters‘, der bei Georg Müller in München erscheint.

Die verlorene Handschrift / von Paul Schlesinger

Wie ein wohlgemuter Naturforscher pilgerte ich jüngst nach Karlsruhe, um den neuen Erdteil Banadietrich zu erforschen, den Siegfried Wagner in die Welt gesetzt hat. Ich war auf manches gefaßt und hatte mich mit einer großen Botanisiertrommel und einigen Medikamenten versehen, die zur Tötung interessanter Insekten wie zur Linderung ihrer Stiche gleich gut zu verwerten sind.

Meine Erwartungen wurden übertroffen. In meiner Botanisiertrommel wimmelte es nur so, und da sie schlecht schließt, fand das Getier nur allzu bald den Weg zu meiner Persönlichkeit. Das zwickte und zwackte mich gewaltig und ließ mir Tag und Nacht keine Ruhe. Nun darf sich ein Naturforscher gewiß vor nichts ekeln, und ich ging mutig ans Werk, das kribbelnde Geziefer nach allen Regeln der Kunst zu bestimmen.

Es war nicht leicht und nicht immer ein Vergnügen. Die zünftigen Zoologen und Botaniker sind besser daran als ein musikalischer Außenseiter. Ein Tiefseeforscher etwa kann sich spezialisieren. Er kann auf dem Meeresgrunde die seltsamsten Begegnungen haben, aber es wird ihm erspart sein, von einer Biene gestochen oder von einer Schwalbe beklext zu werden. Wird er von einem Haifisch aufgefressen, so darf er das bedauern, aber sich nicht darüber wundern; und ich gestehe, daß ein vorauszusehendes großes Malheur leichter zu ertragen ist als eine Kleinigkeit, die, an und für sich belanglos, uns durch ihre völlige Unerklärlichkeit an den Rand der Verzweiflung bringen kann.

Die Bühne aber ist eine Welt, in der offenbar die verschiedensten Wesen ohne Gefahr für ihre Gesundheit leben können. Ich sah in

Karlsruhe eine Wasserjungfer, die aufs Trockene geraten war und sich in einen gewöhnlichen Helden verliebt hatte. Ihre wässrige Herkunft ist daran zu erkennen, daß ihr Rockzipfel immer etwas feucht ist. Später geht die Dame wieder ins Wasser und zieht auch den Helden mit sich, dem es unten ganz gut geht, ohne daß ihm etwa sichtbare Kiemen wachsen. Derselbe Held fliegt gelegentlich mit einem Drachen durch die Luft und hat glänzende gesellschaftliche Beziehungen. Er verkehrt mit Gott, Teufel, Tod und sogar mit dem General der Kavallerie außer Dienst Wotan persönlich; was ihn wiederum dem Hause Wahnfried so empfahl, daß man ihn dort in Musik setzte.

Aus der Unzahl interessanter naturwissenschaftlicher Erforschungen möchte ich noch einen Baum erwähnen, dessen Blätter ,wenn sie herabfallen, golden aussehen, die sich aber in ganz gewöhnliche Blätter verwandeln, wenn man sie aufhebt. Das mit dem Baum ist übrigens Schwindel. Ich habe ganz genau gesehen, wie es gemacht wurde, und die andern wahrscheinlich auch. Wozu schwindeln, wenn es gemerkt wird?

Kurz und gut, meine Beute war reich; aber ich trachtete, daß sie aus dem Hause kam. Umständlich und gewissenhaft beschrieb ich jegliches Getier, baute entzückende kleine Käfige für jedes einzelne, so daß sie aller Voraussetzung nach unschädlich waren, und schickte das Ganze an die Redaktion der ‚Schaubühne‘, die sich für den neuen Erdteil besonders interessierte. Als das Packet auf der Post war, atmete ich tief und erleichtert auf, machte meine Stube sauber, zündete mein Pfeifchen an und freute mich der Abwesenheit jeglicher Raubtiere.

Da teilt mir die ‚Schaubühne‘ mit, daß unerklärlicher Weise das Manuskript auf dem Wege zur Druckerei verloren gegangen sei.

Hm, dachte ich. Das soll passieren, aber was geht es mich an? Das ist doch jetzt die eigene Angelegenheit des unglücklichen Finders. Ein bischen Teilnahme für den Menschen will ich nicht wegleugnen. Es war vielleicht ein Mann in den besten Jahren, Familienvater und nicht einmal lebensversichert. Immerhin, ich könnte über sein Schicksal irgendwie hinwegkommen.

Ein andres erschreckte mich: man verlangte von mir, ich sollte die ganze Arbeit noch einmal tun. Erst jetzt fiel mir ein, daß etwas Gearbeitetes verloren war; und daß ich den Verlust nicht einmal bedauerte, betrübte mich. Im Zirkus nennt man es Stallmut, wenn die Pferde lustig und frisch in die Manege galoppieren. In einem solchen Stallmut war ich gegen Siegfried Wagner angeritten. Aber jetzt?

Die Naturforscherei kann uns gelegentlich zwingen, uns mit Widerwärtigkeiten abzugeben. Aber der Enthusiasmus der Empörung hält nicht vor. Noch einmal all die Viecher in die Hand nehmen? In mir selbst Wiederbelebungsversuche unangenehmer Eindrücke vornehmen? Halb geängstigt, vergegenwärtigt man sich das Verlorene —und ist am Ende froh, daß es so kam.

Drei dürre Worte. Siegfried Wagner hat musikalisch gelernt und schreibt nicht üble Klänge im Stile seines Vaters.

Seine Erfindung ist nicht verlegen: ihm fallen eine ganze Menge Dinge ein, die freilich nicht adlig sind.

Als Textdichter gelingt es ihm, einen nicht uninteressanten Stoffkreis dauernd zu kompromittieren.

Das Ganze ist eine Mischung äußerer Effekte und süßlicher Sentimentalität, gefährlich gesteigert durch die sinnfällige Wirksamkeit des Ausdrucks und die geschickte Anwendung technischer Fertigkeiten.

Es möge genügen.

Der Schleier der Pierrette / von Felix Adler

Wieder in Dresden. Nicht wie sonst zu einem sensationellen Ereignis. Uraufführungen interessanter Werke wie ‚Elektra' oder ‚Salome' oder ‚Moloch' gibt es heuer nicht. Die Produktion schweigt. Sie holt neuen Atem. Erst im nächsten Jahr sind wieder große ‚Nummern' fällig: der neue Strauß, der neue Puccini. Bis dahin müssen wir warten, uns in Geduld fassen oder den Nachwuchs beobachten. Aber auch der Nachwuchs streikt. Die Wiener schreiben nur noch Operetten, die münchner Schule hat völlig versagt, und Eugen d'Albert, auf den man einmal Hoffnungen gesetzt hat, findet aus den Sümpfen des ‚Tiefland' nicht mehr den Weg ins Freie. Die Sterilität dieses Musikjahrs ficht aber die Leitung der dresdner Oper nicht an. Melden sich die neuen Talente nicht von selbst, so weiß man sie zu finden. Kürzlich meldete der Draht aus Dresden wieder einen neuen Erfolg. Freilich nicht den Erfolg einer Oper, sondern blos einer Pantomime. Man hat die Sache nicht allzu seriös behandelt. Pantomimen entstehen und vergehen. Aber der ‚Schleier der Pierrette' scheint sich auf dem Repertoire zu erhalten, und gerne nimmt der fahrende Kritiker die Gelegenheit wahr, die Sache näher anzusehen.

Es sind Namen von Klang, die der Theaterzettel als Autoren nennt. Kein Geringerer als Arthur Schnitzler hat das Libretto verfaßt, und Ernst von Dohnanyi ist der musikalische Autor. Als schaffender Künstler war Schnitzler bisher der Musik nicht näher getreten. Höchstens, daß er in ein paar Romankapiteln ihr Wesen als Aesthet zu ergründen versuchte. Aber der Dichter hatte nichts dagegen, daß die Musiker an ihn herantraten. Es waren nun freilich nicht die erlauchtesten. Zuerst Oskar Straus, der aus dem Puppenspiel ‚Der tapfere Cassian' eine banale Operette machte; dann der frankfurter Opernkapellmeister Franz Neumann, der die ‚Liebelei' zu einem Musikdrama umformte. Wie das Experiment ausgefallen ist, wird man erfahren, wenn die Oper auch das Licht der Rampen erblickt haben

wird. Ihre Aufführung steht gleichfalls in Dresden bevor. Der dritte musikalische Schnitzlerianer ist nun der Ungar Ernst von Dohnanyi.

Der ‚Schleier der Pierrette' ist aus dem ‚Schleier der Beatrice' entstanden. Die Handlung ist aus der Renaissancezeit in das wiener Biedermeier-Milieu verlegt, und die Hauptgestalten haben die Masken von Pierrot, Pierrette und Harlekin bekommen. Zwei Akte des Original-Entwurfs sind radikal amputiert. An ihrem Hochzeitsabend geht Pierrette ihrem Bräutigam durch. Sie flieht zu ihrem geliebten Pierrot, ohne den das Leben für sie keinen Wert hat. Kann sie mit ihm nicht mehr leben, so will sie im Tode mit ihm vereint sein. Das Gift hat sie mitgebracht. Pierrot ist einverstanden und nimmt zuerst den Todestrank. Aber als Pierrette ihren Geliebten sterben sieht, erfaßt sie namenlose Angst, und sie verläßt entsetzt das Gemach, ihren Schleier unversehens zurücklassend. Harlekin hat inzwischen die Abwesenheit der Braut bemerkt, und an der Unordnung ihrer Kleider erkennt er, daß etwas vorgegangen sein müsse. Pierrette ist nicht imstande, ihre Verlegenheit zu bemänteln. Im Tanze mit ihm versucht sie, den Verdacht Harlekins abzulenken. Da verlöschen die Lichter im Saal, und Pierrot steht als Gespenst vor ihr, nur ihr sichtbar. Die Erscheinung verläßt sie nicht, und alle Versuche, sie zu bannen, sind vergebens. Sie verläßt noch einmal den Tanzsaal und kehrt zurück ins Atelier. Harlekin ihr nach. Dort liegt noch immer Pierrot als Leiche. Der Betrogene bemerkt das Giftfläschchen und errät den Zusammenhang. Er nimmt gräßliche Rache. Nachdem er die Leiche vom Boden aufgehoben und sie in sitzende Stellung gebracht hat, zwingt er Pierrette, mit ihr anzustoßen und zu trinken. Dann entfernt er sich. Krachend fällt die Tür ins Schloß. Pierrette, mit der Leiche allein, wird wahnsinnig. Sie beginnt zu tanzen. Immer toller wird ihr Reigen, bis sie zusammenbricht. Pierrots Freunde dringen gewaltsam ins Zimmer und finden zwei Tote.

Zu dieser auf die Nerven gehenden Handlung hat Ernst von Dohnanyi eine ungemein interessante und nicht minder aufregende Musik geschrieben. Eine Musik, die allerdings nicht verleugnet, daß sie ihr Bestes von Vorbildern genommen hat, aber die auch genügend eigene Intuition besitzt, um als starke Talentprobe gewertet werden zu können. Berlioz, Wagner und Richard Strauß sind die Vorläufer Dohnanyis. Aber selten wurde Uebernommenes mit so klugem Raffinement verarbeitet und so geschickt mit dem eigenen Ideenvorrat amalgamiert. Dohnanyi war weit davon entfernt, eine blos illustrative Pantomimenmusik zu schreiben, mit Polkas, Walzer und Märschen und verbindendem Rezitativ. Er ist ein Musikdramatiker in gut Wagnerschem Sinne; er weiß für jede Situation den adäquaten Ausdruck und ein originelles Kolorit zu finden. Die schauerlich groteske Stimmung im zweiten Akt ist geradezu verblüffend getroffen. Klar und

plastisch sprechen da die Leitmotive, die im gegebenen Moment mit einer nicht allzu häufigen kontrapunktischen Kunst einander gegenübergestellt sind. Die Steigerung in diesem Akt ist atembeklemmend, und was für den Musiker Dohnanyi am meisten spricht: sie ist nicht mit äußerlichen Mitteln erzielt. Dohnanyis Motive behalten nie die ursprüngliche Form bei, sondern sie verändern sich, wie es das psychologische Moment befiehlt. So bietet die Musik in dieser Pantomime den Ersatz für das gesprochene Wort. Auch dort, wo sie als selbständiger Faktor auftritt, ist sie bemerkenswert, besonders in einem hinreißenden symphonischen Walzer, die die ersten beiden Bilder miteinander verbindet.

Die Vermittler des pantomimischen Teils sind in Dresden Opernsänger. Im Verlauf der Wiederholungen haben sie eine staunenswerte Sicherheit im Ausdruck gewonnen und spielen mit einer Virtuosität, die kaum vermuten läßt, daß ihre Kunst auf ganz anderm Gebiete liegt. Pierrette ist Irma Tervani, von Haus aus Altistin, eine Schwester der berühmten Aino Ackté. Ernst von Schuch dirigiert in seiner unnachahmlichen Art. Kein Zweifel, der ‚Schleier der Pierrette‘ wird seinen Weg machen.

Berliner Zukunftsmusik

IV

Paul Stefan

Ich will nur von der Großen Oper am Kurfürstendamm sprechen. Und da glaube ich nun, daß dieses Unternehmen berechtigt ist und für unsre dramatische Musik und ihr Publikum Bedeutung gewinnen kann. Wir brauchen eine Stätte, an der man aus dem Vollen schöpft, um Neues zutage zu fördern, wir brauchen Geld für vollendete Leistungen, die mit der Tradition brechen können und wollen. Wir brauchen eine Fortsetzung dessen, was Mahler in Wien gewollt und versucht hat, um so mehr, da auch Hagemann die Opernbühne verläßt, deren Hoffnung er war. Es ist für uns, selbst wenn uns kein einziges großes Werk hinzugeschenkt würde, unendlich viel zu tun. Wagner wird frei, und wenn es auch verfehlt wäre, die Hörer nun plötzlich mit seinem Werk wahllos zu überschütten, weil man eben Tantiemen spart, so ist doch häufigen zyklischen Aufführungen noch manche ungeahnte Wirkung vorbehalten. In Wagners (und Mahlers) Sinn ist dann zu zeigen, wie das Musikdrama seit Gluck heranreift. Mozart ist eine ewige Quelle neuer Erkenntnisse und Freuden. ‚Fidelio‘ ist unerhörter szenischer Steigerungen fähig. Weber harrt neben Lortzing und Marschner der Wiedergeburt aus dem Geist unsrer drängenden Sehnsucht. Die neue deutsche und französische Oper wirbelt tausend bunte Probleme auf. Zum Vergleich sei die echte italienische willkommen, und alles, alles sei groß bedacht und würdig ausgeführt! Ein solches Haus fehlt uns heute.

Aber dieses Haus darf nicht mit seinen kapitalistischen Mitteln eine falsche Pracht vortäuschen, nicht Sensationen rüsten und ihnen zuliebe teuerste Preise fordern, um den Snob zu locken. Es darf nicht ein Hoftheater sein wollen, dem zufällig der gründende Hof fehlt. Höfe gründeten zur Barockzeit; heute erhalten sie, weil sie sich dazu verpflichtet glauben. Es ist ein Unheil. Schon Josef der Zweite dachte an ein Nationaltheater. Berlin wird eine gewaltige Stadt; sie bildet ihre Bewohner, erweckt eine Kultur, erstürmt eine Zukunft. Dieses Berlin braucht eine neue Opernbühne, nicht nur für die Reichen des Westens. Achtzig Millionen Deutsche lauschen dem Rhythmus der Stadt, für das geistige Leben von achtzig Millionen soll die neue Oper bedeuten müssen, was Bode oder Richard Strauß oder Brahm oder Reinhardt ihnen bedeutet. Weg mit den Logen, weg mit dem Luxus, weg mit der Spekulation! Mit dem Idealismus wird man auch hier die besten Geschäfte machen.

Und vor allem: die Pläne sind nichts, die Menschen alles. Vielleicht wäre es möglich, Mahler als obersten Leiter der Aufführungen und der Inszenierung zu gewinnen; und opferte man dafür ein kleines Vermögen, es wäre gut angelegt. Man verpflichte Roller, Walter, Zemlinsky, Bodanzky. Man sei sich bewußt, daß man für die Nation spielt. Man lerne aus dem Ergebnis des letzten Jahrzehnts. Man wolle und man biete Kunst — und es kann nicht fehlgehen.

Wilhelm Freudenberg

Wenn, was sehr zu wünschen wäre, Geld genug vorhanden ist, um eine große Oper auf dem Fuße der königlichen Oper einzurichten und die Defizits durch Zuschüsse zu decken — warum sollte das nicht gehen? Aber wenn es sich um Unternehmungen handelt, die ein allgemeines Bedürfnis befriedigen und sich durch ihre eigenen Einnahmen erhalten sollen, so scheint mir die Wagner-Oper die besten Aussichten zu haben, weil die Wagnerschen Opern die meiste Zugkraft besitzen und dem großen Publikum Berlins bis jetzt so gut wie gar nicht zugänglich waren. Ob das dritte Unternehmen einem allgemeinen Bedürfnis entspricht, solange die schon vorhandene Komische Oper und die Volksoper weiterbestehen, käme auf eine Probe an. In einem hat Herr Fritz Jacobsohn hat ohne Zweifel recht: wenn er sagt, daß das Glück der neuen Opernunternehmungen von der Qualität ihrer Leistungen abhängen wird. Da aber die Ungewißheit, zu Sängern und Darstellern lauter Kräfte ersten Ranges zu bekommen, kein sicheres Fundament bietet, so empfiehlt sich vor allem, auf gute Kapellmeister und Regisseure zu sehen. Wer zum Beispiel erlebt hat, wie der Hofkapellmeister Jahn, später Direktor der Hofoper in Wien, in Wiesbaden mit meist mittlern Kräften die wundervollsten Aufführungen erzielte, wie dieser Dirigent seine Sänger zu begeistern und selbst ältere und schon damals ziemlich ausrangierte italienische Opern so zu beseelen wußte, daß der Platz für die Zuhörer nicht ausreichte, der weiß, was ein guter Dirigent auch ohne ‚Sterne' zu leisten vermag. Wenn die neuen Unternehmungen solcher Dirigenten habhaft werden könnten, so würden sie vielleicht alle drei prosperieren.

Erbprinzens auf der Probe / von Malvolio

Bureau des Regisseurs. Der Regisseur ist schon um halb elf Uhr vormittags, also ‚mitten in der Nacht', ins Theater gekommen, nicht etwa, weil für diese Zeit die Probe angesetzt ist, sondern weil man hier bis um Zwölf, wo die Probe beginnt, besser schlafen kann als zu Hause zwischen Kindern und Dienstboten. Es klingelt am Telephon. Der Regisseur fragt sich eine Sekunde lang, ob er anwesend oder nicht anwesend sein soll, und entschließt sich in der Gebelaune für die Anwesenheit.

Regisseur: Hallo! Na nu, Herr Direktor, so früh auf den Beinen? Ja, ich blättere noch ein bischen im Regiebuch. Was, Sie kommen schon? (Sein Gesicht verlängert sich) Was? Wa—as? Wa—a—as? (Sein Gesicht wird aschgrau) Nein, ich widerspreche ja nicht. Es wird alles besorgt, Herr Direktor, alles — (lallend) alles — (bricht im Stuhl zusammen) alles! Allmächtiger, jetzt will das erbprinzliche Ehepaar heute vormittag eine Probe sehen. Hätte sich der Direktor doch neulich, als er bei Erbprinzens zum Souper war, blos den Magen verdorben, dann hätte er sie nicht zum Gegenbesuch aufgefordert. (Er klingelt. Sekretär kommt) Ist der Theatermeister da?

Sekretär: Kommt erst um halb Zwölf.

Regisseur: Ist der Hausinspektor da?

Sekretär: Kommt erst um Zwölf. Muß noch einen Hamlet für die Abendvorstellung auftreiben.

Regisseur: Sind die Dramaturgen da?

Sekretär: Kommen erst um Eins, und auch dann nur unvollkommen.

Regisseur: Ja, zum Teufel, wer ist denn von der Schweinebande da?

Sekretär: Ich und der Herr Regisseur und die Portiers.

Regisseur: Also, Miericke, um halb Zwölf kommt das erbprinzliche Ehepaar zur Probe.

Sekretär (schwankt, hält sich, röchelt): Rrr—Ll . . . Chch—

Regisseur (brüllt): Herr, wenn Sie jetzt vom Schlage getroffen werden, strafe ich Sie mit einer Monatsgage. Also telephonieren Sie sofort an Brüller. Zerren Sie ihn aus dem Bette, wenn er schläft oder in den Armen der Wollust liegt, schleppen Sie ihn vom Mahle weg, wenn er besoffen ist — alles telephonisch. In einer halben Stunde hat er hier zu sein. Und er soll sich rasieren lassen. (Sekretär geht. Regisseur telephoniert) Liebes Fräulein, Amt Sechs. Amt Sechs dort? 17611. Wer ist dort? Bei Fräulein Schmidt? Hier Klassisches Theater. Fräulein Schmidt kann sich noch nicht zeigen? Sie hat die ganze Nacht ihre Rolle gelernt? Die Rolle kenn' ich. Ich muß das Fräulein selbst sprechen . . . Ah, liebe Schmidt, hier Klassisches Theater. (Schreit) Haalt — nicht schimpfen, nicht abhängen! Sie müssen sofort herkommen. Um Zwölf erscheinen die erbprinzlichen Herrschaften im Theater und wollen eine Probe sehen. Sie brauchen Ihre Rolle nicht zu können — Unsinn! Gewiß werden Sie vorgestellt. Aber legen Sie 'n bischen Rot auf; wenn Sie die Nacht durch Ihre Rolle gelernt haben, sehen Sie immer blaß aus. Natür-

lich kriegen Sie 'n Spielhonorar extra. (Hängt ab)

Sekretär (kommt): Herr Brüller läßt sagen, er sei Anarchist; er könne also aus prinzipiellen Gründen zu der Erbprinzenprobe nicht erscheinen. Oder der Erbprinz müsse ihm mit der Wahlrechtsvorlage entgegenkommen.

Regisseur: Sagen Sie ihm, ich ehre seine politische Ueberzeugung, und wenn er kommt, ist sein neues Vorschußgesuch bewilligt.

Sekretär (kehrt nach einem Weilchen zurück): Gemacht. Brüller ist zur Reichspartei übergetreten und kommt.

Regisseur: So, nun telephonieren Sie an unsre Schule: alle Mädels, die anständig frisiert sind und 'ne saubere Bluse anhaben, sollen erscheinen. Und dann werd ich bei Meyer anklingeln: den haben Erbprinzens so gern. Er hat zwar in dem Stück nichts zu tun —

Sekretär: Aber Meyer ist doch noch ohne Urlaub in Budapest.

Regisseur: Nu, werd' ich Bürger rufen. Der sieht so ähnlich aus wie Meyer. Soll er sich als Meyer schminken.

Vestibül. Soeben treten, vom Direktor empfangen, Erbprinzens ein. Regisseur. Einige Schauspieler.

Erbprinz: Sehr interessant. Also sieh mal, Kind: das ist die Kasse. Sehr spannend, aber merkwürdig leer.

Direktor: Hoheit, um diese Stunde kauft man in Berlin keine Theaterbillets. (Man begibt sich ins Parkett)

Regisseur: Hoheit hatten neulich den Wunsch geäußert: gestatten Hoheit also, daß ich Herrn Brüller vorstelle.

Brüller (streckt die Hand aus): Freut mich sehr.

Erbprinz (bescheiden): Mich auch. Und erlauben Sie mir, Ihnen für Ihre letzte Leistung mein Kompliment auszusprechen.

Brüller: Zu gütig, Hoheit. Das kann ich gar nicht verlangen. Schließlich war ja auch Matkowsky ganz nett in der Rolle. (Man probiert)

Regisseur: Fräulein Schmidt, Sie müssen Ihre Stellung wechseln!

Erbprinzessin: Oh Gott, die Aermste. (Zum Regisseur) Muß sie nun gleich gehen?

Regisseur: Ja, auf die linke Seite der Bühne.

Erbprinzessin (atmet auf): Gottlob, ich dachte schon —

Brüller (unmutig): Diese Rolle liegt mir nicht.

Erbprinz (leise): Bitte, Direktor, geben Sie ihm 'ne andre.

Regisseur: Unmöglich, Hoheit! Unmöglich, Herr Direktor!

Direktor: Sie sehen, Hoheit: der Regisseur erlaubt es nicht.

Erbprinz: Genau wie bei Papa. Sobald er mal was gern möchte, gleich kommt ihm sein Reichskanzler dazwischen. (Erbprinzessin flüstert ihm etwas zu)

Erbprinz: Du hast ganz recht, mein Kind. Lieber Direktor, seien Sie nicht böse, aber meine Frau findet den Ton des Stückes für sie doch nicht ganz angemessen. Wenn meine Mama etwas erführe! Also besten Dank: es war sehr schön, es hat mich sehr gefreut. Auf baldiges Wiedersehen. (Während sich die andern verabschieden, leise zum Regisseur) Machen Sie eine Pause: ich komme nachher wieder.

Rundschau

Herr Herwarth Walden

Wenn man nicht Komponist ist, dann ist man etwas andres und braucht deswegen nicht unglücklich zu sein . . . Sie führen das Urteil Ihrer Freunde an. Es ist nicht schwer, Anerkennungen zu erhalten, die demjenigen, der sie ausstellt, nichts kosten." So spricht Wedekinds Kammersänger zu einem greinenden Komponisten, der die Menschheit anklagt, weil sie sich von ihm nicht in ihre Höhen entführen lassen will. Ein abgewiesener Geber, der sich lästiger macht und unverschämter wird als ein abgewiesener Bettler. Wer kennt den Typus nicht? Solche Art Künstlerschicksal, das den Tischnachbar härter trifft als den verkannten Lichtbringer, ist zwar ärgerlich, fordert aber bei der Reichhaltigkeit öffentlicher und privater Kulturkalamitäten im allgemeinen nicht zum Widerspruch heraus. Wenn hier einmal eine Ausnahme gemacht wird, so geschieht es, weil einigen Literaten ein Gebrest aufgegangen ist, das die Ambition zu erkennen gibt, das deutsche Schrifttum mit Querulantenaussatz zu überziehen. Eine schnelle Operation tut not. Dazu mußten nur die Worte fallen: Kulturfaktor und Herwarth Walden.

Aber es ist noch amüsanter. Ein viel zu selten überwiesener wiener Ehrabschneider (man erinnere sich an den Fall Bahr) hat sich entschlossen, seinen Ehrenschild über Herrn Walden zu halten. Nun: Herrn Waldens Bedeutung entstammt der Tatsache, daß ihm ein Kontrakt preiswert abgekauft wurde und im Anschluß daran zu Unrecht Unregelmäßigkeiten in der Geschäftsführung des ‚Neuen Wegs' vorgeworfen wurden. Aber daß sich ihm das erlittene Unrecht nicht nur zur Märtyrergloriole wandelte, daß ihm auch als Entschädigung das Szepter im Reich der Kunst und Kultur überlassen werden soll: das ist denn doch überflüssig.

Wer oder was ist Herr Walden? Jener Wiener sagt: „Ein ausgezeichneter Mensch." Schön; aber was geht das uns an? Er lobt Herrn Waldens Daphnislieder. Niemand kennt sie, und der wiener Herr gibt selbst zu, daß er der Musik empfindungslos gegenüberstehe. Aber abgemacht: Daphnislieder. Der Beschützer nennt weiter Herrn Walden einen Schriftsteller. Rührige Germanisten haben drei Notizen nachgewiesen, die Herr Walden verfaßt hat. Kein Redakteur, der nicht mit dem Autor identisch, hätte sie zum Druck befördert. Schließlich: der Verein für Kunst. „Herr Walden macht im stillen Musik und Lärm für die Musik der andern." Und zwar macht Herr Walden clandestine Musik, öffentlichen Lärm aber nach Möglichkeit für Herrn Karl Kraus. Was bleibt? Die von jenem wiener Herrn festgestellte Tatsache, daß für eine Zeitschrift unter Herrn Waldens Leitung innerhalb weniger Wochen Inserate im Wert von achttausend Mark acquiriert wurden.

Nachdem gleichwohl Herr Walden vom ‚Neuen Magazin‘ wie vom ‚Neuen Weg‘ aufgegeben worden war, setzte er seine Varieteeproduktion unter dem Titel ‚Das Theater‘ fort. Wie aus seinem eigenen Lager stolz verkündet wird, kam ihm die Inspiration zu diesem Titel, als ein Konsortium von Kleider- und Möbelhändlern an ihn mit dem Vorschlag herantrat, ein dem französischen ‚Le Théâtre‘ nachgebildetes Blatt zu leiten. Die Herren Mitarbeiter sind es selbstverständlich auch diesmal wieder, die, in jenem wiener Fachblatt für Querulanteninteressen, über den naturgemäß lustigen Verlauf der Dinge berichten. Sie konstatieren in dem gewissen galligen Ton vor allem, sie hätten „Herrn Walden durch ihre Mitkultivierten kompromittiert“, und arbeiterschaft zu wiederholten Malen in den Augen der Halbklagen ihre Finanziers an, verlangt zu haben, daß im ‚Theater‘ ihnen verständliche Artikel erschienen. Aber ist es dem Gevatter Kleiderhändler wirklich so übelzunehmen, wenn er sich an den Kopf greift, da er in seinem Blatt plötzlich einen wiener Snob — der sich von den andern nur dadurch unterscheidet, daß er in Amerika war — also apostrophiert findet: „Wehe dir, wenn ich nach Wien komme und du sitzt nicht auf einem australischen Urwaldast zurückgezogen hinter Gedanken tausendgittrig“. Mit Erstaunen liest man ferner in jenem Protest, daß die Geschäftsleute es nicht erwarten konnten, Inserate im Textteil zu bringen. Ja, standen nicht schon unter Herrn Waldens Leitung Inserate im Textteil? Der unbefangene Leser all dieser einfallslosen Einfaltspinseleien hatte immer den Eindruck, als handelte es sich um die Beiträge kunstbegeisterter Dilettanten, für deren Aufnahme diese gezahlt, und um die Reproduktion von Bildern, deren Auswahl Inseratenagenten getroffen hätten. Elf Leute, von denen dreieinhalb schreiben können, also, wenn sie etwas zu sagen hätten, das auch sagen könnten, protestieren gegen belanglose Möbelhändler, mit denen sie Geschäfte machen wollten, indem sie planlos über die oder jene Theatervorstellung gelangweilte und langweilige Berichte verfaßten. Eine Kulturangelegenheit! Die Geschäftsleute hatten von dieser Literatur mit Recht genug und entledigten sich ihrer kontraktlichen Verpflichtungen.

Und nun ereignet sich das Köstliche: kaum sind die Kulturfaktoren vor die Türe gesetzt, da beginnen sie zu streiken. Die Möbelhändler wollen sie nicht. Gut. So werden sie die Kultur eben nicht mehr versorgen. Sie nicht. Sie „verwahren sich dagegen, für den schlechtesten Teil des Publikums Pofelware zu liefern“. Der Energie der Herren ist es zuzutrauen, daß es ihnen gelingen wird, für den besten Teil des Publikums Pofelware zu liefern.

Denn ein Protest ist lang, und zum Schluß wird die Hoffnung aufgepflanzt, daß „solche Scherze ihnen noch öfter passieren“ würden. Und tatsächlich ist Herr Walden, ein unverbesserlicher und unvergleichlicher Knockabout, im besten Zuge, ein neues Blatt zu gründen. Wann gibt es die nächste Affäre? Den nächsten Protest? Wann wird unsre Kulturschmach abermals akut? Kaum liegt dieser Knockabout auf der Nase, erhebt er sich schon wieder, taumelt

flennend und bramarbasierend weiter, schlägt hin, hinkt weiter, schlägt hin, stolpert wieder weiter, schlägt hin, schlägt herum: Knock-about als Kulturfaktor.

Nacht ist es rings. Aber am Firmament der Kultur erscheint ein neuer Komet, der, ein alter Bekannter, Herwarth Walden heißt und einen Schweif rechtens krepierter Journale hinter sich herzieht. Karl Adler

Aus der Praxis

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

15. 2. Erich Michael: Die Sünderbank, Fünfaktiges Drama. Leipzig, Battenbergtheater.

18. 2. Julius Horst: Der Himmel auf Erden, Schwank. Wien, Bürgertheater.

Peter Rosegger: Wahrheit, Fünf Bilder. Graz, Landestheater.

19. 2. Georg Hirschfeld: Das zweite Leben, Dreiaktiges Drama. Wien, Burgtheater.

Carl Schönfeld: Die Abschiedsvorstellung, Einaktiges Schauspiel. Die Primadonna, Zweiaktiges Lustspiel. Göttingen, Stadttheater.

2) von übersetzten Dramen

Tor Hedberg: Neue Jugend, Fünfaktiges Schauspiel. Berlin, Schillertheater.

Melchior Lengyel: Taifun, Vieraktiges Schauspiel. Berlin, Berliner Theater.

Franz Molnár: Der Herr Verteidiger, Dreiaktiger Schwank. Berlin, Neues Schauspielhaus.

3) in fremden Sprachen

Octave Bernard: Liebe auf Reisen, Schwank. Paris, Théâtre Molière.

Chékri-Ganim: Antar, Fünfaktige Tragödie. Paris, Odéon.

Ferri-Pisani: Das Weib und der Scheinheilige, Dreiaktiges Drama. Paris, Théâtre Molière.

Gilquin und Bernstamm: Das Ende vom Liede, Drama. Paris Théâtre Molière.

Neue Bücher

Dramen

Georg Engel: Der scharfe Junker, Vieraktige Komödie. Berlin, Concordia. 180 S.

Otto Krause: Königin Goldhaar, Fünfaktige Dramatische Dichtung. Dresden, Rudolf Kraut. 145 S.

Melchior Lengyel: Taifun, Vieraktiges Drama. Frankfurt, Rütten & Loening. 148 S.

Zeitschriftenschau

Karl Figdor: Japanisches Theater. Das Theater 12.

Oscar Maurus Fontana: Ueber Hermann Bahr. Der neue Weg XXXIX, 7.

Oscar Geller: Max Halbe. Bühne und Welt XII, 10.

Georgette Leblanc: Eine Macbeth-Aufführung. Bühne und Welt XII, 10.

Oscar Meyer-Elbing: Ria Ressel. Bühne und Welt XII, 10.

Oscar A. H. Schmitz: Die Stellung des Schauspielers. Das Theater 12.

Heinrich Stümcke: Adalbert Matkowskys Nachlaß. — Wilhelmine Schröder-Devrient. Bühne und Welt XII, 10.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW. 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 10
10. März 1910

Ludwig Hevesi / von Willi Handl

Unter den wirklichen Kritikern, die ihren Beruf nicht als zufälliges Los aus der Finsternis eines Tintenfasses gezogen, sondern als innere Bestimmung auf die Welt mitbekommen haben, lassen sich ganz gut die beiden Typen unterscheiden: der leidenschaftliche und der weltmännische. Jenen treibt der nie befriedigte Geist, im Lebenskreis jedes künstlerischen Gebildes den Punkt aufzuspüren, unter dessen Perspektive höchst persönliches Empfinden als scheinbar sachliche Wahrheit aufgezeichnet werden kann. Dieser aber folgt leicht und frei den Sprüngen seines Empfindens, wählt geflissentlich aus dem Ganzen die Teile für seinen höchst persönlichen Geschmack und schätzt es sich weit mehr, in allen Sinnen überwältigt zu sein, als mit ganzem Geiste zu bewältigen. Analytische und impressionistische Kritik nennt mans zuweilen. Wobei aber der gewisse neurasthenische Impressionismus, der jedes Zucken seiner Ueberreiztheit — bis zum eingebildeten Zahnschmerz hinunter — für erwägenswerten Eindruck hält und solcherlei Impressionen dekorativ in sein Gedankenwerk einhämmert, wie Tapeziernägel in ein Möbelstück, als völlig unverläßlich aus dem Bereich der möglichen Kritik verwiesen werden muß. Und nur jener andre Impressionismus hat Raum und Ansehen in der Kritik, der sein Recht auf die Ueberlegenheit tausendfältig geübter und geschärfter Sinne, auf auserlesene Kultur und Zucht der Nerven, auf geruhige und selbstbewußte Widerstandskraft seiner Empfindungen und Empfindlichkeiten gründen kann. Es ist Impressionismus des gebildeten und erzogenen Weltmanns, der die Mühsal der Analyse kühl ablehnen darf — in höflich lächelndem Verzicht, nicht in gedankenschändender Frechheit.

In Wien war Ludwig Hevesi das klassische Muster für diesen weltmännischen Impressionismus in der Kritik. Weitgereist und vielerfahren — bewandert in jeglichem Sinne —; von willigster Empfänglichkeit für jede Regung und Aeußerung der gesamten Kultur; ehrfürchtig vor handwerklicher und wissenschaftlicher Tüchtigkeit; glücklich im Anblick des schaffenden Genies; allerwege freundlich und

freudig; mit immer muntern, immer dankbaren Sinnen; beseligt wie ein Kind, sich im Mittelpunkt aller unerschöpflichen Herrlichkeit zu wissen: so war dieser lächelnde Weise, dieser gute Genießer seiner selbst und jedes Teilchens Welt, das er in dieses Selbst einzubegreifen das Recht hatte. Als rechter Kosmopolit — Weltreisender, Weltbetrachter, Weltgenießer — ergeht er sich mit köstlichem Behagen am liebsten an den Grenzgebieten seines kritischen Berufs. Berichte von fernen Ländern, von alten und neuen Kulturen, Berichte über seltsame Menschen und allzumenschliche Menschlichkeiten, über die Tiefe und Kühnheit moderner Dramen, über die Farben, Linien, Lichter schauspielerischer Individualitäten, Berichte über sich selbst und den Wandel seiner Persönlichkeit, in raschen, freudig von Funken zu Funken fortblitzenden Sätzen, in glatten, sicher laufenden, hell perlenden Gedankenketten, in mühelos hingebauten, reich und lieblich geschmückten Aufsätzen: das war die Arbeit seines in kluger Feinschmeckerei verbrauchten Lebens. Dokumente der Zeit, von einem, der ihr keine schönere Verwendung wußte, als sie mit frohem Herzen, hellem Aug' und gütigem Wort genießend und Genuß verkündend zu durchleben.

Und er war einer, der hauptsächlich mit den Augen zu leben schien; mit frischen, beredten Augen, die nicht ermüden und nicht alt werden wollten. „Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt!" hätte seines Schaffens, seines Daseins Leitwort sein mögen. Sein Sehen war so formenkundig und weltgewandt, daß sich ihm das besondere Geheimnis und die zarten Zusammenhänge aller sinnfälligen Erscheinung frei und licht eröffneten. Es war, als brächten seinem ungewöhnlich freudigen Blick die Dinge dieser Welt auch eine ungewöhnliche Sichtbarkeit entgegen. Er fragte den Erscheinungen ihre Schönheit, ihre Klarheit, ihre Weisheit ab, und wie sie sich ihm — das heißt: der Liebe seines Blickes — geben wollten, so ließ er sie auch vor seinem Urteil bestehen. Er stieß und drückte nicht voreingenommen daran herum; das Prinzipielle und Systematische war nun einmal gegen seinen Weltmanns-Instinkt. Um mitzuleben und sich mitzufreuen, trat er, wie in jeden andern Kreis, auch in die Sphären der Kunst und gab, von all der Fülle unverwirrt, die Freude, die seinen Sinnen aufgegangen war, durch das Mittel seines Geistes um so heller und beglückender zurück. Aber niemals hat er sich gegen irgend eine Aeußerung künstlerischen Willens grundsätzlich als Verneiner und Vernichter gestellt; erkennen und anerkennen war ihm schon fast dasselbe. Seine Lust war: zu zeigen, wie viel Sinn aus den Bildern des Lebens herauszusehen ist. Aber ihre Sinnlosigkeit und ihren Widersinn (die jeder wissenden Seele eine Selbstverständlichkeit sein müssen) erst noch schadenfroh aufzuspüren und mit Nachdruck zu betonen, verschmähte er. Er hatte zu viel zu geben, als daß er sich mit dem Wegnehmen und Zerstören auch noch hätte vergnügen

sollen. Die Welt war für ihn nun einmal da, tat seinen kundigen Sinnen wohl, und so hatte er Grund genug, sie in allem zu bejahen. Und die Kunst war für diesen Innen-Viveur ja doch nichts andres als eine besonders schöne Partie vom Schönsten in dieser Welt.

Kritik der bildenden Künste und Kritik der dramatischen Künste — durchgeistigter Genuß an Form und Farbe, inniges Miterleben aufgezeichneter und dargestellter Menschenschicksale: das sind die zwei leuchtendsten Höhenlinien seines Schaffens. Sie haben einander immer so bedeutungsvoll unterstützt und fortgeführt, daß sie kaum gänzlich voneinander freizuhalten sind. In den Gemälden erschienen ihm oft die bewegten Schicksale von Farbigkeiten, die Peripetien, Verknotungen, Lösungen wichtiger und feiner Lichtprobleme; und aus den Plastiken las er gleichsam die dialogischen Auftritte der Flächen und Linien ab, die einander durchkreuzen, bekämpfen, aufheben, um so, ganz auf dramatische Weise, im natürlichen Widerstreit ihren Wert und ihre Art zu offenbaren. Das Theater und seine Künste wieder waren ihm voll von Bildern und von Bildnerei: farbig oder plastisch kam ihm der Eindruck des Gehörten und des Durchlebten wieder. So wechselte seine Kritik, auch wenn sie beim selben Gegenstande blieb, gern und rasch zwischen den Gebieten zweier Künste. Wie großer Reichtum daraus allein schon seinem in Knappheit beredten, bald launig hinschleifenden, bald intuitiv schöpferischen Stil zufloß, läßt sich ermessen. Sein Vortrag war gewichtig, ohne umständlich zu sein; mit allerlei ernsthafter Sachlichkeit angefüllt, aber auf die Sprungfedern eines leichten Witzes gestellt. Er kann zur Gattung der wiener Feuilletonisten gezählt werden; seine Vorliebe für glitzernde und neugeformte Epitheta, seine ängstliche Sorgfalt im zierlichen Satzbau weist unzweifelhaft auf derartige stilistische Verwandtschaft. Hie und da — aber doch nur in belangloseren Arbeiten — befällt ihn auch eine Hypertrophie der Witzigkeit, die Erinnerungen an Kaffeehaustisch und Jausenschwatz auslößt, ausgelassene Neckereien mit gewissen Teilen seines Publikums, das er eben einmal auf seinem eigenen Niveau heimsucht. Aber immer nur für Momente; nie hat er sich, bei aller Neigung zur Geistreichigkeit, zum schellenlauten Causeur, zum feuilletonistischen Zier-Bajazzo hergegeben, wie es mancher andre getan hat und tut. Dazu wußte er zu viel. Es war seiner Sprache gar nicht möglich, auf die Dauer nur leere schöne Form zu sein; denn sie bestand in ihrem Wesentlichen aus erworbener Kenntnis, gepflegter Erinnerung, ausgemünzter Fülle.

Ob er dem Theater der Gegenwart als Kritiker Neues und Notwendiges gegeben, ob er Richtungen gezeigt, Entwicklungen gefördert hat, läßt sich heute nicht recht feststellen. Er war ja keiner von den kämpfenden, beharrlichen, nach der Linie eines lebenerfüllenden Wollens gerichteten Kritikern. In den bildenden Künsten freilich, da

hat er die wiener Sezession mächtiger als irgend ein andrer vorwärts gebracht, und er gilt auch als ihr siegreicher Wortführer. Aber das darf keineswegs so verstanden werden, als hätte er sichs zum Prinzip gemacht, blos dieser einzigen Gruppe aufklärend zu dienen, sozusagen Spezialist für die Gewissensangelegenheiten der jungen wiener Kunst zu sein. Er wollte der Wortführer aller werdenden Schönheit, alles hoffnungsreichen Wollens, aller heranblühenden Zukunft in den Künsten sein. Er war der emsige Verkünder des schönen Augenblicks, den er selbst genossen hatte. Die Freuden, die Stunde um Stunde seinen empfänglichen Sinnen zutrug, gab sein dankbarer Geist vielfältig weiter. In dieser Aufhellung, Verstärkung und Ausbreitung reizvoller Erlebnisse liegt sein größtes Verdienst. Er hat die Menschheit, soweit sie seinem Wort erreichbar war, froher und reicher gemacht. Aber das Gute, das er so geschaffen hat, ist freilich schon zu tief ins Innere dieser Menschen versunken, als daß es sich noch irgendwie ausmessen und abschätzen ließe.

Der Tag des Reichtums / von Peter Altenberg

Ich wollte einmal einen halben Tag lang das Leben eines Reichen erleben. Ich ließ mich von einer reizenden Frau und ihrem Gatten in ihrem Mercédès vom Hause aus abholen. Ich fuhr zu meinem Raseur, Teinfaltstraße, mich verjüngen zu lassen, besonders mit der Menthol-Franzbranntwein-Spritze auf dem Kopf. Ein Ersatz für jedes kalte Bad! Dann fuhren wir nach Baden. Dort badeten wir in den Kurhaus-Wannebädern, vierundzwanzig Grad Celsius. Dann ließen wir uns kühle Hotelzimmer aufsperren und schliefen eine halbe Stunde lang. Dann aßen wir Solospargel, Hirn en fricassé. Dann fuhren wir weiter, nach Heiligenkreuz. In kühler Halle tranken wir duftenden Tee mit Zitrone. Abends zurück, in eiliger Fahrt.

Die Wiesen dufteten und die Wälder standen schwarz und unbeweglich-melancholisch unter dem Abendhimmel, der leise leuchtete.

In Wien verabschiedete ich mich.

Im Café Ritz fand ich jene junge Dame, die schon lange meine Augen beglückte. Braunes Haar, blauer Strohhut, Stumpfnase. Ich wollte den Tag feierlich beschließen. Ich sandte ihr drei wunderbare ganz dunkle Rosen und einen Eierpunsch, dieses Lieblingsgetränk der meisten Damen. Sie nahm es huldvollst an, ausnahmsweise.

Sie kam an meinen Tisch und sagte:

„Macht es Ihnen wirklich eine so große Freude, mir Aufmerksamkeiten zu erweisen?!?“

„Ja, gewiß, sonst täte ich es ja nicht!“

„Also, dann brauche ich ja nicht dankbar dafür zu sein — — —!?“

„Nein, keineswegs. Sondern ich Ihnen!“

Das war der Tag des Reichtums — — —.

Die Kammerspiele

Sie haben keinen guten Winter. Die letzten ‚Neuheiten‘ sind beide nach dem zweiten Abend verschwunden, und da diesen Dramen junger deutscher Dichter das Ausland weit größere Aufführungsziffern entgegenzustellen hat, so rüsten die Kammerspiele freudiger zu Alfred Capus als zu Eduard Stucken. Machen sie es sich nicht zu bequem? Sie geben aussichtslose Stücke von Eulenberg und Schmidtbonn lieblos und falsch und schließen aus den verdienten Mißerfolgen auf die Unergiebigkeit der ganzen deutschen Produktion. Einsichtiger wäre es, aus diesen Mißerfolgen auf die geistige Unergiebigkeit ihrer Dramaturgen und die künstlerische Unergiebigkeit ihrer Regisseure zu schließen und ernstlich auf Abhilfe zu sinnen. Was auf dem Spiel steht, ist ja nicht wenig. Es ist die Existenz — wenn nicht die tatsächliche, so doch die ideelle Existenz — eines Theaters, das an Intimität und Schönheit seinesgleichen nicht hat, und das als Instrument für Reinhardt schwerlich zu ersetzen wäre. Wie kann ers sich und uns erhalten?

Vielleicht täte er gut, einen Dramaturgen zu suchen, der sich um nichts weiter als um das Repertoire der Kammerspiele zu kümmern hätte. Nicht um das Repertoire des Deutschen Theaters, für das andre Gesichtspunkte maßgebend sind, und das gleichfalls einen ganzen Mann fordert, und nicht um den praktischen Betrieb beider Bühnen, der anfangs ablenkt und zuletzt verschlingt. Solch ein Dramaturg müßte gegen den Geist des Theaters den Geist des Dramas als mindestens gleichberechtigt geltend machen. Er müßte gegenüber der Möglichkeit, mit dem Stoff und dem Milieu der Schmidtbonnschen Tragikomödie theatralisch zu wirken, auf die Unmöglichkeit hinweisen, mit einem so stilverworrenen, im Grundton lyrischen, bis zur kindlichsten Ahnungslosigkeit naiven Stück-Dramatik durchzudringen. Es ist ja nur eine Ausflucht träger, ungebildeter und instinktverlassener Routiniers, daß es beim Theater immer anders komme. Es kommt, umgekehrt, in den seltensten Fällen anders, als Erfahrung, lebendiges Zeitgefühl und eine gewisse Kenntnis menschlicher Hirne und Herzen vorauszusagen befähigt sind. Ein Dramaturg von diesen Fähigkeiten würde sich reichlich bezahlt machen, und es ist strafbare ökonomische Kurzsichtigkeit, ihn ersparen zu wollen.

Ein Regisseur für die Kammerspiele brauchte nicht erst gefunden zu werden. Jetzt ist es meistens Herr Felix Hollaender. Wenn das Stück nicht kleinzukriegen ist, und wenn die Natur und die Intelligenz

erlesener Schauspieler mitarbeiten (wie im ‚Arzt am Scheideweg' und in ‚Nju'), kann sich die Legende von Herrn Hollaenders Regiebegabung ausbreiten. Wenn dem Stück ein selbständiger Inszenierungsgedanke oder den Schauspielern, statt theoretischen Geschwätzes, eine technische Förderung not tut, versagt Herr Hollaender. Wenn aber gar Autor und Ensemble auf ihn angewiesen sind, dann entstehen Aufführungen wie die letzte, durch die man gezwungen wird, über den zufälligen Anlaß hinaus einmal der ganzen Misere auf den Grund zu gehen. Nicht daß ich es für denkbar oder auch nur für wünschenswert hielte, dieses Werk des hoffnungsvollen Schmidtbonn für die Bühne zu retten. Was die Leute aber bei den horrenden Eintrittspreisen der Kammerspiele verlangen können, und was die Kammerspiele ihnen schon aus Selbsterhaltungstrieb bieten sollten, scheint mir eine Vorstellung, die wenigstens für sich, als Leistung des Theaters, ein Genuß wäre. Eine solche Vorstellung bringt ohne eine vollwichtige literarische oder theaterhafte Unterlage weiter keiner als Reinhardt zustande. Darum müßte er gerade auf die schwierigsten Posten sich selber stellen. Dann aber würde er von vornherein Positionen aufgeben, die jetzt seine Gehilfen vergebens zu halten trachten. Oder würde er nicht? Die tiefsten Eindrücke der Kammerspiele — Gespenster, Frühlings Erwachen, Friedensfest, Aglavaine und Selysette, Clavigo — sind mit dem Namen des Regisseurs Reinhardt verknüpft. Es wäre aber nur halb richtig, die Gewalt dieser Eindrücke auf Reinhardt allein zurückzuführen. Ibsen, Wedekind, Hauptmann, Maeterlinck und der Herr von Goethe sind nicht unwesentlich beteiligt. Und das ist es, worauf ich hinaus will. Damit Reinhardt selber in Aktion trete, muß eine große, eine fast ‚sichere' Dichtung locken. Für diese nimmt er sich die kostbarsten Schauspieler seines Ensembles, und die Frucht des Dreibunds sind Vorstellungen, die zählen werden in der Geschichte des deutschen Theaters. Wodurch also ist den Kammerspielen zu helfen? Dadurch, daß Reinhardt ihnen, außer einem eigenen Dramaturgen, drei bis vier Mal im Winter den Segen seiner Regieführung gönnt. So hat er in den frühern Jahren getan; und es ist kein Zufall, daß der Notstand dieses Theaters in einem Jahre offenbar wird, wo Reinhardt es vom Anfang bis dicht vor Ende den Unterbeamten überlassen hat. Das muß nicht sein, das darf nicht sein. Soviel ich weiß, beginnen die Theater, die nicht von der Hand in den Mund leben, um diese Frühjahrszeit das Programm für die nächste Saison zu entwerfen. Auf diesem Programm aber haben mindestens drei Kammerspielabende zu stehen, die wieder im vollen Umfang Max Reinhardt verantwortet.

Wider Thomas Mann / von Theodor Lessing

„Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranzkrone ... ich selber setzte mir diese Krone auf, ich selber sprach heilig mein Gelächter. Keinen andern fand ich heute stark genug dazu.“

Ulyß, der Griechen Edelster, stieg würdevoll-widerwillig von stolzer Traumburg, um Thersites zu züchtigen. Den armen Schächer, den unverschämten Stümper, den alternden Nichtsnutz, das schäbigste Exemplar der schlechtesten Rasse, geduckt durchs Leben schleichend, ein geduldeter Privatdozent ... Sie haben, mit fiebernder Galle, verehrter Herr Thomas Mann, Ihren Blutsfreund gerochen! Samuel Lublinski, Prokurist bei Klio & Co. (für die er alljährlich die deutsche Kulturbilanz zieht). Sie haben, im ‚Literarischen Echo‘ vom ersten März, alle anständigen deutschen Schriftsteller darüber aufgeklärt, daß dieser Mann, den ich rücksichtslos ausgelacht habe, ein „durchaus ernsthafter Schriftsteller“ ist. Sie haben festgestellt, daß er ein Ehrenmann ist. Sie haben, ein eminenter Psycholog, sogar herausgebracht, warum ich eigentlich mein schäbiges Winkelpamphlet geschrieben habe, obwohl ich doch gar keinen persönlichen Grund dazu hatte. Weil Samuelchen mich in seinen Bilanzbüchern nicht erwähnt hat. Die Wahrheit tritt endlich an den Tag ... Ich habe nicht erwartet, meiner Satire vorausbemerken zu müssen, daß ich Herrn Manns Freundchen schätze. Nur seinen Stil schätze ich nicht, weil seine große Gescheutheit meine Nerven alteriert, und weil ich heilig glaube, daß er von den Gegenständen, die er verurteilt — Gott, die Erkenntnistheorie, die Moral und die Kunst — wirklich gar nichts versteht. Aber von der schönen Rechtlichkeit seines Charakters überzeugt auch mich die Langeweile, an der meine stete Sehnsucht scheitert, Ihren lieben Freund zu meinem Lieblingsautor zu erwählen.

2

„Herr Lessing! Ich werde Sie aufs schärfste richten. Aber ich will meinen Angriff im letzten Augenblick zurückziehen, wenn Sie in der ‚Schaubühne‘ Ihr Bedauern darüber ausdrücken, gerade diesen Schriftsteller zum Gegenstand Ihrer Satire gewählt zu haben.“ So haben Sie Edelmensch an mich geschrieben, bevor Sie gingen, mich den Bürgern schlachten. Und meine Antwort lautete: „Ihre ein bischen naive Aufforderung, Bedauern über meine Satire auszudrücken, andernfalls Sie mich so scharf wie möglich angreifen würden, unterschätzt erheblich die Freude, die ich daran habe, mit einem würdigen Gegner zu klärendem Kampf antreten zu dürfen. Ich habe mich im Leben so viel unnobler und ekler Mückenstiche zu erwehren gehabt, so wenig Freude an geistigem Kampf im Vaterlande gekostet, daß ich mich auf das Kreuzen reinlicher Klingen wacker freue.“

Reinlicher Klingen!... „Ein unverschämter, unachtbarer Literat, als das Schreckbeispiel schlechter jüdischer Rasse sich durchs Leben duckend, sein ärmliches Leben fristend und seine Nichtigkeit in Szene setzend, so gut er kann." Das entäußerten Sie vor dem Volke. Armer Thomas Mann! Vor noch nicht langer Zeit schrieben Sie an mich — wie ich glaube, in ganz richtiger Einschätzung unsrer beider Persönlichkeiten — in spontanem Briefe: „Ich bitte Ihnen aussprechen zu dürfen, daß ich Sie . . . bewundere." Und heute? „Irgendwer mußte den Schächer strafen. Kein ehrenvolles Geschäft! Aber vornehmes Uebersehen macht den Lumpen das Handwerk zu leicht." Und an denselben Mann, über den Ihre Selbsterniedrigung beschämende Wutparoxysmen stammelt, haben Sie aus dem Studium eines Buches heraus, meines Schopenhauer-Nietzsche-Buchs, spontan geschrieben: „Ich habe von wenigen Geistern so starke Wirkungen empfangen wie von Ihnen." Und wie rasen Sie nun wider mich, das Prestige Ihres großen Bürgerruhmes gegen meine unbekannte Existenz ausspielend? „Wer kann für seine Bekanntschaften? . . . Nur der vermag die herausfordernde Unmöglichkeit des Schaubühnenartikels völlig zu würdigen, der zufällig weiß, welch ein Gebürtchen als Autor dahinter steht." Also, Thomas Mann, Ihre Nächsten haben sich fortgeworfen, die durch fast ein Jahrzehnt meine nahen Freunde waren, mich suchten, mir manches dankten? „Nachdem dieser Herr Lessing als Mediziner, als Schullehrer falliert, als Lyriker, Dramatiker und in jenen von ihm so dringlich empfohlenen philosophischen Werken seine weichliche Unfähigkeit erwiesen ... wird er nun, ein alternder Nichtsnutz, am Polytechnikum in Hannover als Privatdozent geduldet." O weh, Ihr Schwiegervater zumeist handelte gewissenlos, da er mich zu diesem äußerst glanzvollen Posten anempfahl . . . „Es ist nicht zu sagen, wo überall Herrn Lessings Wiege gestanden haben könnte, gesetzt, daß er eine gehabt hat, dieser unfähige Stümper, der froh sein sollte, daß auch ihn die Sonne bescheint." So muß ich also dem Bruder ernst untersagen, vor Literaturmob die Schwester zu beschimpfen, die mich anders schätzt und meine Freundin ist . . . Mein lieber, sehr verehrter Herr Mann! Ich hätte zu Ihrem Wahnsinn geschwiegen. Ich habe Sie lieb und fühle mich für Sie verantwortlich. Ich hätte eisern geschwiegen, wenn eine große verletzte Liebe für Ihren Freund Lublinski dies Vergessen Ihrer Würde verschuldet hätte. Leider bezeugen Sie öffentlich, daß Sie zu meinem lieben Samuelchen nur ganz flüchtige sogenannte literarische Beziehungen haben. Ihr Motiv war banaler. Verletzte Dichtereitelkeit. Ich habe Ihnen, der Familie Ihrer Gattin, die sich als Juden durch meine Satire verletzt glaubten und mich in verständnislosem Briefe kränkten, die gegen mich geübte Tonart verwiesen. Darauf setzten Sie racheheischend sich hin und brauten Ihr ästhetisches Gift . . .

3

Warum ich gerade dieses Oechslein dem Marshasschinder weihte? Gerade diesen Typ des liebesarmen Esprit, welcher rezensiert, statt zu erbluten, Stellung nimmt, statt zu erleben? Wirklich, ich weiß das nicht! Apoll zwang mich, aus Samuelchens lieber Seele das europäische Espritjüdchen herauszufiltern, ein Paradigma, ein neues Wort, einen neuen Irrtum schaffend. Nur die Bürger und die viel zu vielen anständigen Literaten glauben an Ressentiments als an das Gemeine, das sie verstehen. Denn wo diese Anständigen einen kunstheitern Spötter auf der Tat ertappen, haben sie die Strafe der Kastration vorgesehen, damit sein Fleisch fürder bitter schmeckt. Zur lachenden Bosheit, Thomas Mann, das verstehen Sie ja nicht, gehört viel selbstlose Liebe. Fragen Sie Ihren Nachbar Thomas Theodor Heine, wie er Karikaturen macht. Er wird Ihnen sagen, daß er nur Menschen karikieren kann, zu deren Verspottung selbstquälerisch Wahlverwandtschaft ihn reizt. Wer Bismarck sein verlächerlicht, muß ein Stückchen Bismarck haben. Herzlich lachen, Tom, macht einzig Persiflage, die von uns selber erlöst. „Du verhöhnst dein eigen Blut!" ruft der immergallige Bürger. Wir erwidern: „Was dürft ich wohl sonst verlachen? Ist denn nicht Satire Opfertat?"

4

Lüge aber schimpfen Sie meine Groteske! All das gräßliche Geschwätz, welches Lessing, der Pasquillant, meinem Freunde, dem Dichter in den Mund legt, kann der in Fleisch und Blut an meinem Herzen Ruhende nie gesprochen haben! Denn mein Freund ist „geistreich und feinsinnig". Er mauschelt nicht. Es ist nicht richtig, daß sein Schwesterlein nur an hohen Feiertagen ihn waschen darf. Er ist ein schöner Mann. Der Zeder gleich auf Karmels Höh . . . So minnesüß locket Ihr Lied. Ach, ich glaube ihm gern. Wenn es Ihnen, wenns dem lieben Samuel Genugtuung schafft, dann will ich auf alle deutschen Märkte gehen und beschwören, daß Euer beider reales Bein und Fleisch von je verführerisch durch stolzer Frauen Sehnsuchtsträume schritt. Wahrheiten der Burleske sind ästhetisch-psychologische, nicht historische Wahrheit. Nicht der reale, nur der unsichtbare Buckel reizt Satiriker. Nur hinter den trefflichen Schriftwerken des braven Mannes, für dessen Seifenkonsum und Moralität Sie mit allen schönen Seelen rechtens erglühen dürfen, äugt bescheiden mein Samuelchen. Nur mit Kirkes fluchgeborenem Zauberstab wandelt Satire Ihr schön gewaschen Freundchen in das irreale Traumferkelchen, das ich hinter dem Stachelzaun seiner Verse und hinterm Gatter seiner sehr schlechten Prosa habe grunzen hören . . .

5

Was ist Satire? Was Pasquill? Heines Spott auf Platen nennt Börne: Satire, mancher Freund Platens: Pasquill. Heines Spott

auf Börne nennt Börne: Pasquill, aber Platen: Satire. Sie finden meine Schilderung gemein und niederträchtig? Einseitig ist sie, wie jede Karikatur. Aber die Wahrheit meiner Satire hängt nie davon ab, ob Sie oder sonstwer daran glaubt, sondern ob ich daran glaube.

Gute Freunde verleumdeten einst auch Sie, Tom, daß Onkel und Tante aus ehrenwertem Hause in Ihrem schönen Familienroman zur Farce entweiht sei. Man verglich Ihre züchtig wohlerzogene Geistigkeit mit Geistlosigkeit irgend eines, der damals Skandalgeschichten aus kleinen deutschen Garnisonen gipste. Sie wehrten edel ab. Sie zeigten den Bürgern, daß Wirklichkeit unsers Lebens dem Dichter das Transparent ist, durch das er hinblickt auf die Welt seiner Wahrheit — sein Ich.

Freilich ich bezweifle, daß Sie für Ihre Kunst, die episch-referierende, das Problem klar erschauen. Ihre seelische Kultur, Sie Lieber, wurzelt tiefer als Ihre geistige. Aber für meine Kunst, Tom, haben Sie recht. Für den Denker, den Kritiker ist reales Geschehen die Kette von Unwahrscheinlichkeit. Er macht erst das Wirkliche zur Wahrheit, indem er die Lüge zufälliger Geschichte in seine Welt voll Bedeutung — umlügt. Nicht trägt er, wie der Epiker, den Spiegel, der Menschen zeigt, wie sie sind. Er trägt den Hohlspiegel, der karikierend all ihr Wesentliches offenbart. Ihr liebes Freundchen war mein Zufalls-Transparent. Durch sein reinlich, redlich Gebein — Gott, wie oft muß ich noch sagen, daß ich nie mit ihm Kontroverse hatte und ihm herzlich gut bin? — glaubte ich zu erspähen, was ich harmlos ehrfürchtig niederschrieb in jener fröhlichen Groteske: Samuel zieht die Bilanz.

6

Untragische Aesthetenmoral, welche fordert, Schwären zu verdecken, weil Verweichlichte scheuen, an sie erinnert zu werden, ziemt nicht für meinereins, der von früh an zu Not und Trotz bestimmt ist. ‚Würdelos‘ schaltet ihr mich, Freunde, weil ich an Samuelchen objektive Mängel karikierte, zu deren Träger, zufällig oder notwendig, jüdische Geistesart sich darlieh. Wohl, ich verstehe Eure Empfindsamkeit! Alter Pathologik gequälter Vorwelt entstiegen, unsicher mißtrauisch aufzuckend, wenn irgendwo irgendwer eine Schärfe über Jüdisches sagt, ja, wenn des Blutes Erbbann nur erwähnt wird. Sie, lieber Tom, leben unabhängig, von je verwöhnt. Sie kostet weniger Wehe wider mich, den Schirmherrn Israels zu mimen, als mir Wehe kostet, aus Wunden Lichter zu sammeln, mit Ketten Häuser zu bauen.

Aber glauben Sie wirklich, Tom, Ritter vom Graal, es komme darauf an, zu entscheiden, wer von uns dreien der schönste ist? Erniedrigen wir einander nicht durch so elende Optik! Wenn in Deutschland neue Kulturschulmeister von Gottes Gnaden Zensuren der Geister austeilen, naiv befindend, welche Richtung für Kunst oder Philosophie erlaubt, wer bedeutend, bedeutender, am bedeutendsten ist;

wenn ungütig stelzend die Ewig-Ahnungslosen, die starrpathetischen Bürger-Priester historisch festlegen möchten, welcher Dichter die Welt befördert, welcher ganz, welcher teilweis, welcher gar nicht — dann wird das Lachen zur notwendigen Tat. Um so befreiender, je bedeutender der Literaturpapst ist!

Was ich verbrach? Ich habe Euch parodiert. Ich habe Humorlosigkeit, Emphatik und talmudisch Literatur-Raisonnement eines besondern Bildungsbürgers unbürgerlich-kapriziös mit Leichtsinn verspottet. Ich habe nicht gehässig moralisieren, ihn nicht menschlich beleidigen wollen. Ich habe getan, was in politischen Witzblättern täglich geschieht: von einem bekannten Manne der Oeffentlichkeit, den ich menschlich ehre, mit drastischer Komik in derbem Umriß vergröbernder Schwarz-Weiß-Technik eine redlich harmlose Karikatur gezeichnet. Solche Persiflage sagt nicht: dieser Autor ist schlecht, nicht: dieser Mensch ist unliebenswürdig, sondern: dieser Autor ist komisch. Seht mein Gemälde aus richtiger Distanz an. Lasset dabei die armen Maßstäbe Eurer bürgerlichen Ressentiments zu Hause! Das Moralische versteht sich von selbst! Meine Satire sagt nicht gleich Eurem Bürgergemüt: Ich bin der Adonis, ihr seid die Mißratenen. Sondern ich rufe lachend: Kinder, uns fehlt noch manches zum Adonis. Glauben Sie, guter Tom, es sei würdiger, stärker, das wimmernd zu verkünden, so wie es hinter Ihren ein bischen schwachmatischen Romanen zu lesen steht? O nein, dazu litten wir zu viel. Und von Kunst wissen wir genau so viel, wie wir litten. Sie, lieber Tom, sind zu roh und klein für mein Seelenrecht, wissen viel zu wenig von Kunst. Ihr Schmerz hat Tränen. Ach, darum schwimmt Ihnen immer die Größe davon.

Coda

Ich bin ein Gentleman. Herr Lublinski ist ein Gentleman. Herr Mann war einer. Herr Mann hat bewußt gelogen, bewußt gefälscht. Seine vornehme Feder ward unrein. Es ist bitter, in beengter bürgerlicher Existenz gezwungen zu sein, gegen unabhängige Menschen, die durch viele Jahre meine nahen Freunde waren, öffentlich zu rechten. Ein zartes Würzelchen reißt. Ein lauteres Glöckchen wird trübe. Ich habe, ehevor man mich zwang, hier mit der Feder mein Gewissen durchzusetzen, Herrn Mann wissen lassen, daß ich für meine Satire auch mit gröberer Waffe Genugtuung gebe. Mehr als das Leben kann kein Geist für seine seelische Freiheit einsetzen. Herr Mann depeschierte mir zurück, daß meine Auffassung der Dinge ihm unverständlich sei und dem Herkommen widerspreche. Beides ist mir nicht neu . . . So verlange ich von ihm eine öffentliche Ehrenerklärung im ‚Literarischen Echo'. Erfolgt sie, dann betracht' ich die armselige Bagatellsache als gebührend erledigt. Erfolgt Schweigen, Versuch der Desavouierung oder Insult, dann bitte ich das hier Gesagte als harmloses Vorgefecht aufzufassen. Dann beginne mein Kampf.

Mitterwurzer / von Ludwig Hevesi

Unvermutet, plötzlich wurde er dahingenommen. Er und seine Kunst, sie waren beide noch so neu; sie hatten einander finden, ineinander aufgehen müssen, um etwas modern Großes und dennoch Einleuchtendes an das Ende des neunzehnten Jahrhunderts zu stellen. Wir haben ja den dreißigjährigen Krieg um dieses Ergebnis von Anfang an verfolgt. Jede Rolle war eine Schlacht, aus der er mit blutigem Kopfe heimkam. Erst bekämpfte er sich selbst, um sich der Kunst der Zeit einzuordnen, um sich dem herkömmlichen Theaterpathos anzupassen; dann kämpfte er gegen die Zeitkunst an, wie sie Spielern und Hörern eingetrichtert wird, und trachtete sie unterzukriegen, unter sein selbstherrliches Ich, unter den modernen Menschen und Künstler. Durch jene erste Phase sahen wir ihn in Dingelstedts Burgtheater gehen. Er stand dort in zweiter Reihe, wie Baumeister unter Laube, aber es waren ihm einige ‚Lewinsky-Rollen' jährlich gesichert. Oft hatte er noch gegen den Sommer hin zu tun, um ihre Anzahl im Schweiße seines Angesichts abzuarbeiten. Aber nach jedem Richard oder Mephisto hieß es: „Er bringt nichts Ganzes heraus; sein Wesen ist zu unstät, zu sprunghaft; alles zerbricht ihm in Stücke!" Und man hatte recht. Er war eben nicht der Mann für den damaligen Stil mit seiner gereckten Großrednerei und Breittuerei. Er kam vom niedrigen Theater her, gewohnt, Aug in Auge mit dem Zuschauer zu agieren. Er hatte sich herumgekugelt, statt von der Theaterakademie her zum sogenannten Darstellungsbeamten ernannt zu werden. Alles rhetorische Turnen war umsonst, er hatte gar nicht die Nerven zum ruhigen Abwägen und Gliedern und Steigern der Leidenschaft. Sein Temperament schlug über die Stränge, er ließ die schönsten Sachen fallen wie ein ungeduldiges Kind, oder ließ sie in ihr Zerrbild umschlagen. Er hielt es auch nicht aus im warmen Nest des Burgtheaters und ging bis zur allerhöchsten Stelle, um nur hinausgestoßen zu werden ins herrenlose Nichts. Austoben mußte er; auskühlen, ausrauchen, sein Wesen verdünnen, ehe er zwischen vier Wände taugte. Er nahm den Globus zwischen die Beine, wie ein Roß, und spornte ihn durch den Weltenraum. Er wechselte Hemisphären, wie ein andrer Kleider. Im wilden Westen Amerikas tollte er sich zu Schanden, ein Eisenbahnkomödiant für Büffeljäger, Goldgräber und Mormonen. Als er seine Ueberkraft so weit heruntergebracht hatte, daß ein andrer hin gewesen wäre, erschien der Heimgekehrte auf unsern weichhölzernen Brettern noch immer als ein Urwüchsiger, mit einem angenehmen Beigeschmack von Unband, von Unberechenbarkeit, von Ueberraschungslust. Er übte den Reiz eines gezähmten Leoparden aus. Er war am liebsten sensationell, jedenfalls aber interessant.

*

Als Mitterwurzer von Amerika zurückkam, glich er einem durchgegangenen Roß, das nicht mehr weiter kann. Der dunkle Untergrund seines Wesens war merklich höher gestiegen, und man sah ihn oft sehr deutlich durch das helle Gekräusel seines unverwüstlichen Naturells. Er war reif, ein Neu-Berliner zu werden. An der Spree regte sich bereits die Freie Bühne. Blutjunge Dichter, die heute berühmt sind, schrieben unangenehme, schulwidrige Stücke. Sie schrieben mit einer höchst unorthographischen Echtheit die Kehrseite des Lebens ab. Hallohstücke, in denen es gärte; die Dichter selbst ahnten nicht, was. Nervenschauspiele, in denen die Erschöpftheit und Zerfahrenheit der Seelen sich spiegeln sollte. Ein proletarisches Theater rang nach Stimmfähigkeit. Ein klügeres Talent, Hermann Sudermann, prägte den formlosen Stoff, den sie blos aufgerührt. Die materialisierten Stimmungen Gerhart Hauptmanns faßte er theatergerecht an, und das moderne Sensationsstück, Typus ‚Sodoms Ende', war da. Als hätte er Mitterwurzer das Maß genommen für seinen Willy Janikow, so klappte die Sache. Allein Mitterwurzer als Sudermannspieler zwischen Berlin und Wien, das war doch zu unergiebig für einen großen Künstler. Ein Handwerker und Geldmacher hätte, Halbpart mit seinem Leibdichter, dieses Geschäft ruhig bis zur Bewußtlosigkeit fortgetrieben. Aber er erwies sich als das Gegenteil eines Virtuosen. Wie in jener Ballade: „Knapp', sattle mir mein Dänenroß, daß ich mir Ruh' erreite", hatte er sich etwas wie Ruhe erreist. ‚Erfahren' könnte man sagen, denn dieses Wort bedeutet im Altdeutschen nichts andres als ‚erreist'; Erfahrung ist das, was man sich durch Fahren für Kopf und Herz erworben hat. Der Unbändige war nun so weit herabgekommen, daß er unter zivilisierte Leute gehen konnte. Er war engagementsreif. Und seine Müdigkeit war noch immer etwas so Elektrisches, daß er mit ihr ganz Mitteleuropa aufmischen konnte. Man denkt an den Fang des Zitteraals in Humboldts Beschreibung: erst werden Pferde ins Wasser getrieben, an denen der elektrische Fisch seine Kraft ausgibt; dann erst wagen sich die Menschen in seine Nähe. Und dennoch, als Mitterwurzer wieder im spiegelglatten Hafen des Burgtheaters ankam, machte er den Eindruck eines Hechtes im Karpfenteich.

*

Im verjüngten Burgtheater wurde Mitterwurzer bald, ganz von selbst, König der Szene. Das Herz der Menge flog ihm zu, weil es sich an gewissen andern Punkten als bisher berührt fühlte; die Damen erklärten ihn für den Eroberer, wie er heute sein soll. Die Genießer des alten Burgtheaters, die zuletzt aus der Trauer um hinweggeraffte Lieblinge gar nicht mehr herausgekommen waren, wurden es mit reiner oder gemischter Freude inne, daß auch hier aus dem Tod Leben erwuchs. Selbst die Aeltesten begannen sich bereits auf die Kunst mit dem neuen Gesicht einzurichten. So ganz neu ist es ja auch

eigentlich nicht. Bestehen bleibt doch immerdar der gute alte Komödiant, der in den unverrückbaren Bedingungen des Theaterhandwerks wurzelt und aus diesen mit Passion und naiver Durchtriebenheit sämtliche Konsequenzen zieht. Auch Ludwig Gabillon war ein solcher. Er als Räuber Dismas und Mitterwurzer als Teufel in den Hans Sachsschen Fastnachtsstücken boten das erfreuliche Schauspiel, wie theaternaiv man bei aller Superklugheit noch immer geblieben war. Das Theaterspiel an sich wird ewig möglich und ein Genuß bleiben. Manche solche Rolle, die blos aus Spielbarkeit besteht, hat Mitterwurzer im Burgtheater gespielt. Alte Lustspiele wie ‚Doktor Wespe' und ‚Ein Lustspiel' wurden dazu auferweckt, sogar der Werthersche ‚Kriegsplan' wegen des gar zu dankbaren Obersten Tschernitscheff. Der moderne ‚Ministerialdirektor' gehört auch in diese Region. Bei dem ausgegorenen Mitterwurzer blieben selbst solche Leistungen künstlerisch vornehm. Den geräuschvollen Kulissenton hatte er aus seinem Repertoire nachgerade ganz ausgerottet. Selbst die sichtliche Lust, es einmal recht komödienmäßig zu machen, war entweder gerechtfertigt, wie bei dem Sterben Tabarins, der ja selber ein Schaubudenmensch war, oder ironisch gewendet, wie bei dem großen Entführungskünstler Straforel in den ‚Romantischen'. Mit den Mitteln dieser elementaren Komödienlust bestritt er auch gewisse Charaktere Sudermanns: den Willy Janikow, Richard Keßler, Baron Röcknitz. Insbesondere den verfluchten Kerl in ihnen, das sogenannte Diabolische, den Salonteufel, der nur so weit der wirklichen Hölle angehört, wie der Salontiroler den Oetztaler Alpen. Was bei ihm diese Maulhelden der Frivolität — denn das sind sie ja mehr oder weniger — vor Widerwärtigkeit rettete, das war seine eigene allerpersönlichste Liebenswürdigkeit, eine heimliche Herzensgüte, die für den Zuschauer eine Art Hoffnung auf eine Art Versöhnung offen ließ. Und dann freilich auch eine gewisse leichte Ironie, mit der der Künstler sich stets über solche Rollen hielt, und deren Ton er, sobald der Effekt gepflückt war, gleich wieder leise anschlug. Er ließ immer merken, daß er hier eigentlich nur für die Sensation spiele und nicht ganz buchstäblich genommen zu sein wünsche. Den richtigen Teufel hob er sich für den Mephisto auf — und der ist erst recht kein buchstäblicher.

*

Das war das Ansteckende bei ihm, daß ihm die Freude am Spielen aus allen Poren sprühte. Und wiederum eine Art Schadenfreude an dieser Freude, denn der Schalk schlug ihn stets in den Nacken, selbst wenn er tief in die vielen Herzen da unten griff. Diese ironisch angesäuerte Tändelei, der leichte bitterliche Nachgeschmack seiner elegant adjustierten Süßigkeiten waren die Lieblingsformen seines Humors, der so groß sein konnte, obgleich er seine endgültige Größe nun überhaupt nicht mehr erreichen wird. Mitterwurzer besaß das Seltenste,

was ein Schaffender haben kann: tragischen Humor. Dieser ist die rätselhafte Blüte des Menschenwesens, ein wahres Uebersichhinausblühen. Shakespeare hatte ihn; alle seine Katastrophen haben ihren eigenen Humor. Es scheint, daß nur solche Genies ihn haben, um deren junge Schläfen schon der schwarze Fittich rauscht. Sie wissen es nicht; auch Shakespeare wäre erstaunt gewesen, zu hören, daß er nicht äller werden würde als Mitterwurzer. Genau zweiundfünfzig Jahre. Doch das ist ein eigenes Kapitel. Was man nicht alles darüber gemutmaßt hat, daß Shakespeare sich so plötzlich vom Gipfel seines Ruhmes in die Dunkelheit seines Geburtsortes zurückzog. Daß er sich gleichsam in seine Wiege zurücklegte, um darin alsbald zu sterben. Er war eben wieder Kind geworden. Jener schwarze Fittich hatte ihn so lange gefächelt, bis er ihn schließlich von ungefähr an die Schläfe traf. Ich bin völlig überzeugt, daß ihn nach den höchsten Gehirnleistungen ein Gehirnleiden zu Boden warf. Er wurde ein Nietzsche, aber kein so chronischer. Wer kann es heute nachweisen, was alles Zeit seines Lebens in dem Organismus Mitterwurzers vor sich gegangen war? In seinen Nerven zumal. In diesen ewig zuckenden Strängen, an denen er so lange Jahre sichtlich zappelte, wie das Opfer eines galvanischen Versuchs. In diesen seidenfeinen Fäden, auf denen fortwährend unberechenbare (man sagte: undisziplinierbare) Stimmungen ihre seltsamen, dissonanzenreichen Symphonien spielten. Die Regieköpfe und Theaterpsychologen konnten ihn nie begreifen; er war bei ihnen als sprunghaft, unzuverlässig, unbehandelbar verrufen. Seine ‚Ungleichheit' war sprichwörtlich: seine Rollen waren heute rot, morgen tot, oder auch umgekehrt. Lange genug habe ich ihm zugesehen in jenen Siebzigerjahren, als er das enfant terrible des Burgtheaters war. Er hatte es durchgesetzt, den Richard, den Mephisto und dergleichen spielen zu dürfen. Aber es blieb immer Stückwerk in seiner Hand. Brillante und farblose Brocken, mit denen er nach augenblicklichem Belieben zu jonglieren schien. Jedermann hielt ihn für genial und jedermann schalt ihn, wie einen Liebling, der tolle Streiche macht. Man sagte: das ist die Erbschaft Ludwig Devrients, des genialen Verkömmlings, und Bogumil Dawisons, des genialen Spekulanten auf den interessanten Nimbus eines solchen. Man verurteilte das als Virtuosentum, Primadonnentum und dergleichen. Aber man verstand es nicht. Er selber verstand sich nicht. Seine Nerven waren in jenen durchwühlten Vierzigerjahren erzeugt, als die Welt in Krämpfen lag und sich zu jenem tollen Jahre anschickte, nach dem sie in die Zwangsjacke getan wurde. Dieser Globus war damals zum Platzen voll von Talent, das dann in mannigfachster Weise durchbrach und wirkte oder verpuffte. Damals wurden die ‚Dekadenten' von heute geboren, oder deren Eltern, was nach Ibsen und andern so ziemlich auf eins hinausgeht.

*

Mit seinem seltsam schillernden Naturell, dessen große helle Harmonie aus lauter kleinen dunklen Widersprüchen bestand, mit allen seinen neckenden, prickelnden, intrigierenden Eigenschaften war er geboren, um die mancherlei geistreichen oder närrischen, angestochenen und angekränkelten Naturen rechts und links vom goldenen Mittelweg, kurz die eigentlich ‚Interessanten‘, die launischen Kometencharaktere zu spielen. Diese sind zu jeder Zeit das gewesen, was man heute ‚modern‘ zu nennen pflegt, ein Gemisch von Neurastheniker und Halluziniertem, mit drei Worten gesagt: fin de siècle. Hamlet, Richard, auch Lady Macbeth, gibt es etwas Moderneres? Der große Nervendichter Shakespeare könnte noch Ibsen so manches lehren. Begreiflich genug, daß die deutsche Bühne jetzt so große Anstrengungen macht, ihre Klassiker mit der neuesten Aesthetik in Einklang zu bringen. Warum nicht? Jedes Jahrzehnt hat sie nach seinem Geschmack gespielt, das heißt: wenn es einen Geschmack hatte. Der jetzige hat allerdings etwas von der Nüchternheit der Krankenstube. Statt Personenverzeichnis könnte auf den Theaterzetteln stehen: Patientenliste. Das Interesse der Zuschauer formuliert sich unwillkürlich so: Was fehlt diesem? was fehlt jenem? Die Tugendhaften sind die Menschen mit guten Nerven, die Lasterhaften solche mit schlechten. Es ist ja etwas daran. Man stelle sich etwa Andreas Hofer als Neurastheniker vor; da wäre er kein Held und kein Märtyrer geworden. Sein gesundes Nervensystem machte ihn dazu; das war die Wurzel seiner sittlichen Stärke. Diese Anschauungsweise wird heute bis zum Sport getrieben, aber sie trifft oft das Richtige. Mitterwurzer hat dies wiederholt glänzend bewiesen, indem er Charaktere wie König Philipp und Franz Moor geradenwegs von ihren Nerven aus spielte. Unheimlich wahr traten sie von der Bühne mitten unter uns, wie Zeitgenossen. Selbst den alten Müller Reinhold (im ‚Müller und sein Kind‘ von Raupach) hat Mitterwurzer so ins Natürliche übersetzt. Sein Philipp und Franz haben die Grenzen der Darstellungskunst verrückt, aber auch unleugbar erweitert. Und zwar in der Richtung auf das Leben hin. Der geniale Künstler hatte da begonnen, neues Blut in blutleer gewordene Adern zu gießen; Betagtes wurde unter unsern Augen für das kommende Jahrhundert jung. Daß er von hinnen mußte, ehe dieses Werk ausgiebig fortgesetzt war, bleibt ein harter Schlag für die moderne Schaubühne.

Schlenthers Derniere / von Alfred Polgar

Die letzte Premiere unterm Regime Schlenther. Mit der Nettigkeit, Sorgfalt und Korrektheit herausgebracht, die Kennzeichen jeder Regie-Arbeit des Doktor Schlenther waren. Die Bilanz seiner Direktionsführung brachte ein klares Resultat: den Krach der bürgerlichen Tugenden in ihrer Anwendung auf den Theaterbetrieb.

Schlenther war vielleicht zu anständig, um ein guter Theaterdirektor zu sein. Und gewiß zu normal. Sein Geschmack wollte sich nie zu fixen Ideen, sein Wille nie zur Starrköpfigkeit (nach oben und unten) verhärten. Er schritt ganz unbeirrt, so lange er gerade Wege gehen durfte. Als aber das Gestrüpp von Eitelkeiten, Ambitionen, höfischen und andern Rücksichten aller Art ihm die geraden Wege verlegte, fand er keinen Durchschlupf und keine verborgenen Seitenpfade zum Ziel, sondern blieb einfach stehen; gab lieber den Zweck als die Mittel preis. (Diesbezüglich lauten die Gerüchte über seinen Nachfolger tröstlich.) Unter Schlenther erschienen die Zusätze von Wahnsinn und Verbrechen, die der Theateratmosphäre erst ihre rechte Spannung geben, auf Null reduziert. Ein mittleres, gemäßigtes Klima etablierte sich, unter dem eine mittlere und gemäßigte Kunst gedieh. Die Gefahren und die Wildheit, die Farben und das Fieber der tropischen Zonen erschienen durch ein Jahrzehnt aus den Möglichkeiten des Burgtheaters ausgeschaltet. Ganz gewiß waren auch dem Doktor Schlenther Hebbel und Shakespeare lieber als Blumenthal und Fulda. Aber er hatte seine künstlerischen Interessen und seine Theaterleidenschaft stets so weit in Gewalt, daß er sie praktischern Erwägungen unterordnen konnte, und nie machten sich die innern Notwendigkeiten seiner Künstlerseele so herrisch geltend, als daß sie nicht, mußt' es sein, vor äußern Notwendigkeiten hätten kapitulieren können. Es war nie plus fort que lui. Das erscheint als des gewesenen Direktors tragische Schuld: diese hochausgebildete Fähigkeit, sich selbst zu besiegen. Das brachte ihm die große Reihe von Niederlagen; Niederlagen vor Feinden, deren menschliche und literarische Qualitäten an die seinigen nicht heranreichten.

Von Baron Berger heißt es, daß er ein leidenschaftlicher Theatermensch sei, ins Metier völlig eingesponnen, wie sichs gehört, und ausgestattet mit allen genialen Pfiffigkeiten des Fachmanns. Alle loben ihn und erwarten Gutes von seiner Herrschaft. Schon die Präludien seiner Direktionsführung erwarben ihm viele Freunde. Nur eine schwache Minderheit der wiener Theaterjournalisten sind nicht Vertrauensmänner des Baron Berger. Seine Neu-Engagements versprechen Gutes. Die Gewandtheit des klugen Fräulein Hofteufel, die starke, elementare, innige Art des Herrn Balajthy werden sich im Ensemble der kaiserlichen Bühne gewiß sehr nützlich machen, und die kultivierte Schauspielkunst des Fräulein Marberg verdiente längst ihre Nobilitierung durchs Burgtheater. Als dramatische Neuheiten erwarb der Verfasser der zweiten ‚Hamburgischen Dramaturgie' vor allem: ‚Die Strandkinder' von Hermann Sudermann. Wohl nur deshalb, damit sich der Uebergang aus den Tagen der literarischen Erniedrigung zur aurea aetas des Burgtheaters nicht allzu schroff vollziehe.

Der letzten Schlenther-Premiere ist wenig Gutes nachzurühmen.

Es ist quälend, dem Dichter Georg Hirschfeld Anerkennung versagen zu müssen. Seine schriftstellerische wie seine menschliche Physiognomie stimmt zu allen erdenkbaren Freundlichkeiten. Sie hat einen so netten Zug von Entrücktheit, von Schwärmerei, von sanfter Ekstase. Man riete sofort auf einen Dichter; auf einen genialen Spezialisten für alles Blasse im Farbenchaos der Erscheinungen; auf einen hochgestimmten Sänger (lyrischen Tenor).

Nun hat er ein Drama geschrieben, ‚Das zweite Leben', dessen großsprecherische Absichten leider nur kümmerliche Resultate zeitigen. Es hat die Gebärden der Kraft, das Mienenspiel des Tiefsinns, den Augenaufschlag der poetischen Vision. Aber seines Wesens Kern heißt: Ohnmacht. Und fast rührend ist die tragische Steifheit, die gedankenvolle Grandezza, durch die es seine innerste Schwäche zu maskieren sucht.

Spielt im London des siebzehnten Jahrhunderts, da die Anatomie noch eine Art verfemter Geheimwissenschaft war. Ein junger Arzt, Melancholiker, Grübler, läßt einen Kadaver aus dem Grabe rauben, um an ihm seinen Forscherdrang zu betätigen. Die ‚Auferstehungsmänner' bringen den Leichnam einer Lady, deren Schönheit den düstern Wissenschaftler bezaubert. Man erfährt, daß das tote Fräulein die Braut des Lord Soundso gewesen, aus Gram über die ihr aufgezwungene Verlobung hingesiecht, von einem elenden Arzt zu Tode kuriert worden sei. (Bittere Worte über den Pfuscher fallen.) In den nächsten Augenblicken stellt es sich heraus, daß die Lady nur scheintot. Der junge Arzt unternimmt nicht, wie man erwarten mochte, schleunigste Versuche zur Belebung, sondern tritt vorerst an die Rampe und entwickelt in einem kurzen Monolog das Programm der Komödie: Er will die Chance nützen, daß Scheintote nach dem Erwachen ihre bisherige Existenz so ziemlich vergessen haben, die Schöne in ein neues, zweites, ihm allein gehöriges Leben rufen. So geschieht es. Das Fräulein, losgebunden von allen Ketten der Voraussetzungen, daran ihr bisheriges Dasein gesichert war, akzeptiert eine ad hoc erfundene Lebensgeschichte als die ihre und wird des liebenden Arztes liebende Gattin.

Man ahnt, daß die Fundamente solches Glücks, von emsig nagenden Wässern dunkler Geheimnisse umspült, nicht lange halten werden. Und in der Tat: alle Isolierungstaktik des Arztes, all seine Bemühungen, der Frau aus neuem Material ein neues Leben aufzurichten, scheitern. Scheitern an der Rebellion ihres geknechteten Bewußtseins, an den heftigen Befreiungskrämpfen, von denen in der Seele der armen Dame die ‚verdrängten' Eindrücke, Erlebnisse und Erinnerungen befallen werden. Gegen Ende des zweiten Akts sind die Dinge so weit gediehen, daß ihr gemartertes Hirn unter äußerst qualvollen Anstrengungen ein Zipfelchen des Einst erwischt hat, ein altes Lied, den Klang eines vertrauten und geliebten Namens. Vorstellungen in ‚Henidenform' sind bereits da. Endlich, Akt drei, gibt das faktische (überaus

zufällige!) Zusammentreffen mit den Genossen ihres ehemaligen Lebens der Lady die geraubte Vergangenheit zur Gänze wieder. Der Arzt erdolcht sich, Herr Gregori predigt blumig, die Dame geht ins Kloster, das Publikum zischt. Suum cuique.

Einige stoffliche Spannung ist nicht zu leugnen. Man denke sich die Qual, die schon das Bohren und Suchen nach einem vergessenen Worte bereitet, objektiviert und dramatisch dargestellt. Nun erst das martervolle Langen nach einem vergessenen ganzen Leben! Die Szene ist eine Art spiritueller Wochenstube, in der eine junge Dame, von schweren geistigen Wehen heimgesucht, nicht und nicht gebären kann.

Ein paar Prämissen sind da, an Wuchtigkeit ausreichend, um die Stützquadern für eine weltumspannende, faustische Tragödie abzugeben — und ein armes, leeres Dramen-Gehäuse tragen sie. Wie eine düstere Spielerei mutet das Ganze an.

Nicht einmal dies gelang dem Dichter: das zerebrale Elend seiner Heldin irgendwie als ein seelisches Elend erscheinen zu lassen. Man wartet auf das psychische Problem, das durch die angewandten Gewaltmittel frei werden sollte. Nie zeigt es sich. Und was, von dunklen Worten verlarvt, vorüberstreicht, reizt kaum zur Enträtselung. Denn der Verdacht besteht, daß hier nicht die Bedeutsamkeit, sondern die Geringfügigkeit eines Antlitzes unkenntlich sein will. Manchmal, zur Entdeckung irgendwelches geheimen Schatzes fest entschlossen, rät man auf verborgene Absichten der Dichtung; etwa: die schöpferische Ohnmacht der Liebe darzustellen, ihre Unfähigkeit, aus eigenen Kräften eine Welt zu erschaffen; oder man vermutet eine resignierte Erkenntnis von den Bedingtheiten menschlicher Beziehungen; von der traurigen Inhaltslosigkeit der Phrase „einem Menschen alles sein"; oder gehts gegen den sündhaften Dünkel, das Weib sei nichts als ein Geschöpf von Mannes Gnaden? Handelt es sich vielleicht überhaupt um ein Mannes-Problem? Um das Vermessen, Schöpfer und Schicksals-Bestimmer zu spielen? Eine Stelle im Buch deutet in solche Richtung. Da sagt der Arzt einmal: „Ich glaube an das Weib, das des Mannes Schöpfung ist und das der Schöpfer erlöst. Wer überwindet die Pfuscher, die am Werk sind, unser Glück zu gestalten, Vater, Mutter, Lehrer? Der dem Grabe entreißt, was sie getötet haben!" Möglich, daß hier ein Zugang in die Tiefen des Dramas. Die pathologische Absonderlichkeit des ‚Zweiten Lebens' kann nicht des Schauspiels Sinn und Inhalt, muß wohl Mittel zu höherm dichterischen Zweck sein. Man zieht doch nicht märchenhafte Siebenmeilenstiefel an, um in die nächste Nachbarschaft zu trippeln!

Der erste Akt hat Kolorit; es ist immerhin dramatisch, wenn zur Nachtzeit Frau Medelsky, in Laken gewickelt, als Kadaver auf den Tisch gelegt wird. Für mein Empfinden werfen aber die Vorgänge (diese Flucht des feigen Kollegen, dieser raisonnierende greise Diener, die

neuen Messer, das Skelett, die knappe und sofort glückende Suggestion) auch ganz kräftige groteske Schatten. Der zweite Akt ist von einer saubern Schwermut, die den blühenden florentinischen Frühling zum gut kontrastierenden Hintergrund hat. Der dritte Akt ist hilflos, das Pathos der endlichen Lösung fast lächerlich. Komisch wirkt es, wenn der frühere Bräutigam der Lady, nachdem er den Sachverhalt erfahren, den Arzt mit Worten, wie „Räuber, Entführer, Kirchhofschänder" wütend angeht. Daß dieser Arzt eine begrabene Tote wieder lebendig gemacht hat, verdiente schließlich auch in den Kalkul gezogen zu werden. Es ist unwahrscheinlich, daß ich den, der einen von mir als tot beweinten geliebten Menschen vor dem Schicksal bewahrt hat, lebendigen Leibes von den Würmern gefressen zu werden, bei der ersten Begegnung vor allem einen Kirchhofschänder nennen werde. Das kommt später.

Ueberraschend ist die sprachliche Dürftigkeit des Hirschfeldschen Dramas. Seine Lyrismen sind so farblos, trocken, sein Pathos so müde, wie erloschen, seine Bilder schmerzhaft konventionell. Die wiedererwachte Lady sagt: „Ich habe eine lange Reise getan. Durch ein dunkles, seltsames Land, wo keine Sonne scheint." Man kann es nicht vorschreiben, mit welchen Worten ein vom Grab Zurückgekehrter sein finsteres Abenteuer schildern soll. Aber zweierlei ist jedenfalls ausgeschlossen: a) „Ich habe eine lange Reise getan." b) „Durch ein dunkles, seltsames Land, wo keine Sonne scheint." Schon im siebzehnten Jahrhundert dürften diese Wendungen speckig vor Abgegriffenheit gewesen sein.

Das Burgtheater stellte dem Dichter schöne, stimmungssatte Dekorationen bei, ferner die vortrefflich düstere Würde des Herrn Reimers, die sonore Biederkeit des Herrn Gregori, die klangreiche Herzensnot, die ganze schön- und weitschwingende Jammer-Energie der Frau Medelsky. Aber von dem erkünstelten Tiefsinn des problematischen Schauspiels ging ein zu frostiger Hauch, als daß irgendwelche wärmere Teilnahme der Zuhörer sich vorgewagt hätte.

Die Schauspielerin spricht / von Walter Turszinsky

Die Schauspielerinnen nehmen sich das ihnen seit langem zustehende Recht, im Chor der sozialen Dinge mitzusprechen. Sie treiben Frauenemanzipation; und als ihre Helferinnen berufen die fortschrittlichen Frauenvereine in den Riesensaal der Philharmonie eine Nachtversammlung, in der die Notlage der Künstlerinnen die rücksichtslos diskutierte brennende Frage sein soll. Mir scheint freilich,

daß das Publikum dieses Meetings mindestens ebenso von der Sensationsfreude wie vom sachlichen Interesse geworben wurde. Gewiß: Berlin ist in den letzten Wochen, berauscht von den großen Tumulten der Drews-Bewegung und der Wahlrechtskämpfe, politisch elastischer geworden. Aber im Grunde lag diesem Publikum doch mehr daran, mit einem leisen Kitzel zu sehen, wie die Theaterdamen sich vor der großen Masse sozusagen moralisch dekolletierten: zu sehen, wie Emilia Galotti gegen die Theaterdirektoren Bomben schmisse und Lady Milford den Dolch ihrer Kritik gegen die Bedrücker am Theater zücke. Immerhin: es ist imposant. Am grünleuchtenden Vorstandstisch zeigt Frau Minna Cauer ihr ganz durchgeistigtes Altmütterchengesicht mit dem klugen und zugleich beruhigenden Blick. Toni Breitscheid neigt den distinguierten Kopf mit dem blonden Wellenscheitel der Nachbarin Rosa Bertens entgegen, deren Kopf wachsweiß unter einem riesengroßen Trauerhut hervorsieht. Adele Schreibers weiche Züge sind oben von dem rotbraunen Haar, am Halse von einem gelben Shawl eingerahmt. Die Zeichner erbeuten Profil auf Profil aus der Vorstandsgruppe. Ein paar Rowdies aus der Gesellschaft binden miteinander an. Der Zentrumsabgeordnete Pfeiffer, ganz Leben, ganz Bewegung, drückt einigen Schauspielern die Hand und holt sich erneute Anerkennung für seine Broschüre über das ‚Theaterelend'. Paul Lindau kommt zu spät und setzt sich ungeniert auf der Empore an die Erde.

Frau Cauer bewegt mühevoll die schwere Glocke und eröffnet die Debatte. Es ist ein ebenso feines und apartes Bildchen, diese Frau am Vorstandstisch zu sehen: wie sie in ihrem schwarzen Spitzenhäubchen, dem Abzeichen der Matrone, doch ganz gestraffte Energie ist; wie sie — bald gute Mama, bald Königin-Mutter — zwischen Liebenswürdigkeit und Entschiedenheit auch im tosendsten Lärm der Versammlung ihre sichern Wege zu gehen, die empörtesten Wogen der Diskussion zu glätten versteht. Zur Sache hat ihre kurze, mit leise ostpreußelndem Akzent gegebene Einführungsansprache nicht viel beizubringen; und auch der hagere Doktor Osterrieth, der Generalsekretär der Deutschen Bühnengenossenschaft, bekommt in seinem recht trocken vorgetragenen Essay über die Frage: „Was geht die Schauspielerin die Frauenbewegung an?" nichts weiter fertig, als daß er die bekannten Phasen aus der Emanzipationsbewegung der Schauspielerin noch einmal in die Erinnerung ruft. Wir hören wiederum die Schlagworte, auf die es ankommt, die wir aber schon tausendmal gehört haben: Schwangerschaftsparagraph und Heiratsverbot; schlechte Bezahlung und große Toilettenansprüche. Dann aber geschieht etwas Wunderschönes, menschlich ungemein Ergreifendes. Hinter dem schwarzen Rednerpult erscheint das feinprofilierte, schmale und blasse Gesicht einer jungen Dame. Es ist die Emilia Galotti des Neuen Theaters, Anna Rubner. Sie steht befangen lächelnd da, und

man sieht die Finger zittern, als sie die großen, engbeschriebenen Manuskriptblätter ihrer Rede ordnet. Dann aber sagt dieses junge Mädchen mit einer Stimme, auf deren Grunde die Tränen ruhen, mit einem Ton, der einen wildpochenden Herzschlag in jedem Hörer mitfühlen läßt: „Schauspielerin und Dirne — das ist nach der Ansicht der modernen Gesellschaft ungefähr dasselbe.“ Und die Rede steigert sich zu einer Selbstentblößung, zu deren Freimut sich diese kühne junge Frau sicher in Schmerzen hindurchzukämpfen hatte. Auch sie sagt sachlich nichts, was man nicht aus den letzten Statistiken hätte zusammentragen können, wenn sie erzählt, wie der breite Weg der jungen Schauspielerin häufig genug bei der Prostitution münden muß, wie das in der Großstadt geschieht und in der Provinz, wie es Mädchen gibt, die beim Theater von siebzig, auch fünfzig Mark monatlich leben müssen, wie das Talent in zweiter Linie kommt und die Schauspielerin, die ihr Gewerbe nur als Deckmantel benutzt, ach, wie häufig der begabten, doch subsidienlos Aufstrebenden vorgezogen wird. Aber es ist das ‚Wie‘, das hier so anzieht —; auch Frau Cauer, die durch so manche Debatte gegangen ist, sieht mit mildem und verständnisvollem Lächeln zu der jungen Theaterdemokratin empor. Hier ist eine Persönlichkeit von der Glut einer Sache völlig eingeschmolzen. Eine Individualität hat sich aufgegeben, um in derselben Sekunde eine neue Seele zu gewinnen. Und die Stimme des jungen Mädchens härtet sich, ihr Antlitz wird stark und wild, die Faust unter dem Spitzenärmel schmettert auf das Holz des Podiums nieder. „Wir müssen uns organisieren! Fort mit den Feinden aus dem eigenen Lager, die nur ein Aushängeschild für ihr Schandgewerbe brauchen — — —.“ Die Rednerin erwacht, ihr Feuertraum ist ausgeträumt. Beifall umtost sie. Aber Fräulein Rubner ist jetzt wieder ‚Dame‘. Sie lächelt bescheiden, macht eine graziöse Salonverbeugung und ist außerhalb des Einflusses der großen Suggestion, von der sie sich eben bis zum Selbstvergessen betäuben ließ.

Nach der Fanatikerin die Humoristin. Unsrer Frau Rosa Bertens, in deren Kunst die Form so viel ist, ist es hier nicht möglich, sich auch nur annähernd an die Form zu halten. Sprudelnd, quecksilbern, mit dem Bleistift agierend, schmeißt sie eine Handvoll Sätze in den Saal hinaus, die mit Vergnügen empfangen werden. Ernste Dinge werden in aphoristisch-drastischen Worten ausgesprochen. Man läuft heute zuviel zum Theater. Die Mädchen, die früher aus unglücklicher Liebe in die Nonnenklöster gingen, ziehen heute die Bühne vor, die doch beileibe kein Nonnenkloster ist. Auch verlangt die moderne Schauspielerin Sitz und Stimme in den Verhandlungen ihrer Kollegen. „Lassen Sie uns nur herein!“ ruft die Bertens, „wir sind nicht so dumm, wie wir aussehen.“ Die Kommilitonen lachen: also scheinen die Ansichten der Frau Bertens überzeugt zu haben.

Dann kommt der Demagoge Rickelt zum Wort, das natürlich zunächst ein Kampfwort gegen den vielgeliebten Bühnenverein ist. Aber Rickelt unternimmt es dieses Mal, auch mit dem Publikum anzubinden. Wenn heute die Ueberspannung des Toilettenluxus das Theater beherrscht, so wird dieses Gesetz zum Teil von jenen Gesellschaftsdamen diktiert, die ins Theater gehen, nicht um Stücke, sondern um Kleider zu sehen. Die ganze kochende Glut seines Grimmes verteilt der Redner dann zwischen die Direktoren, die Agenten, die Mäcene, die ihre Künstlerinnen als Freiwild betrachten, und es gibt starke Anekdoten, die das sachliche Material noch unterstreichen. Von der Galerie protestieren der Direktor des berliner Residenztheaters und ein mondäner berliner Schriftsteller; aber mit einer majestätischen Handbewegung trumpft sie Frau Cauer ab.

Mit Verlaub: es wird dann noch ein bischen leeres Stroh gedroschen. Gewiß: die Rede der klugen Adele Schreiber, die akzentuiert wie Irene Triesch und die Schauspielerin zur Teilnahme auch an der modernen politischen Bewegung aufruft, ist reifer Weizen. Dann aber beginnt Emanuel Reicher und zeigt die Neigung, den Ton hinter den Kulissen zu reformieren. Wenn die junge Schauspielerin strauchelt, sagt er, so stolpert sie nicht zum mindesten über die Verführungskünste, in die sie von den Geistern einer schlüpfrigen Konversation eingesponnen wird. Ich brauche hier nicht zu sagen, daß mich die Reformatoren des Schauspielerberufes stets auf ihrer Seite finden werden; daß ich es nicht für nötig halte, wenn der Ton des Konversationszimmers mit dem einer Dragonerkaserne rivalisiert. Aber Künstlerinnen sind doch keine Pensionsfräuleins. Daß der Storch die Kinder bringt, werden Herrn Reicher seine Kolleginnen doch nicht glauben.

Immerhin: der Idealist Reicher findet sofort jemand, der in seine Kerbe haut. Freilich eine Gestalt von anno dazumal: eine Figur aus dem Bilderalbum der guten alten Kunstzeit. Denn eine kleine wohlbeleibte Dame knüpft an die lyrischen Gedanken Reichers an und plaudert von jenen Tagen, als Schauspieler und Schauspielerinnen noch „des Gottes voll" von dem Brausen der Vorstellung zu nachdenklichen Kunstdiskussionen übergingen und statt von sozialen Nöten von Schiller und Goethe sprachen. Das zu hören, war ein lieber weicher Klang; das zu sehen, ein Bildchen aus der deutschen Vergangenheit, in der es um andre Güter ging als um Träumereien und Meditationen, und in der sich die deutsche Schauspielerin mit Elan darauf besann, daß es ihre Pflicht ist, fortan mit in der Reihe der sozialen Kämpferinnen zu stehen. So schob man dieses Bildchen mit Lächeln zur Seite. Und meine hübsche Nachbarin brachte die Stellungnahme der modernen Schauspielerinnen solchen wohlgemeinten, aber unzeitgemäßen Ideen gegenüber sehr charakteristisch zum Ausdruck, indem sie mit gütigem, aber mitleidigem Lächeln sagte: „Jesses, so a alt's Mutterl!"

Berliner Zukunftsmusik

V

Arthur Neißer

Daß das Jahr 1913 eine Art von nervöser Opernsehnsucht hervorrufen würde, war ja vorauszusehen; daß aber eine derartige Wagner-Spekulation alle Vernunftgründe niederschlagen würde, das hat wohl kein Vorurteilsloser erwartet. Die Große Oper am Kurfürstendamm kann nur dann ein wirkliches Festspielhaus werden, wenn der volkstümliche Standpunkt sowohl bei der Aufstellung des Repertoires wie bei der Festsetzung der Preise nach Möglichkeit in den Hintergrund gedrängt wird. Der Anblick eines gewaltigen Festsaals im Stil des pariser Trocadéro, wo in den Logen und im Parkett die eleganteste Hautevolée und in den obern Rängen das niederste Volk in selbstverständlicher Harmonie beisammensitzen, ist im antirepublikanischen Deutschland vorderhand unmöglich. Bei uns heißt es einfach: Hie Festspielhaus für die obern Zehntausend, hie Volkskunsthaus für die andern. Und meines Erachtens kann es sich nur um diese beiden neu zu gründenden Theater handeln, wenn von Rentabilität in künstlerischer wie in materieller Hinsicht die Rede sein soll; höchstens etwa könnten in der Großen Oper volkstümliche Sonntagnachmittagsvorstellungen zu einem Einheitspreise von anderthalb Mark in Frage kommen. Aber bei allen bisherigen Ankündigungen der geplanten Opernunternehmungen vermisse ich schmerzlichst eine durchgreifende Reformierung des Opernspielplans. Uns fehlt es in Deutschland vor allen Dingen an einem Operninstitut, das planmäßig Novitäten fördert, überhaupt eine Novitäten-Zentrale darstellt, und es ist traurig, daß nicht in der Reichshauptstadt ein Operndirektor hiermit bahnbrechend vorgehen will. Auch an der Berücksichtigung unbekannter älterer Werke lassen es die meisten Opernleiter noch bedenklich fehlen. Daß die berliner Große Oper nicht in das moderne amerikanische Star-Bevorzugungssystem verfalle, daß aber auch das andre große Theater, das Volksopernhaus, einen Direktor erhält, der eine reiche opern-dramaturgische Erfahrung besitzt, das sind meine Hauptwünsche. Ein Wagner-Theater lediglich für die Werke des großen Bayreuthers halte ich für eine Utopie. Meines Erachtens müßten in den beiden vorgeschlagenen Theatern gute, unter andern gute Wagner-Aufführungen veranstaltet werden. Wenn ‚das Volk' etwa den ‚Ring' durchaus mit van Rooy und der Ternina genießen will, dann mag ihm dazu Sonntag nachmittags hie und da in der Großen Oper Gelegenheit gegeben werden. Im übrigen aber werden die echten Wagner-Enthusiasten sich glücklich schätzen, wenn sie in dem Volksopernhaus eine tüchtige Aufführung des gleichen Werkes auch ohne Stars, aber zu billigern Preisen ohne große Toilette genießen können.

Georg Caspari

Man sollte wirklich meinen, daß in der Riesenstadt Berlin mit dem stetig wachsenden Fremdenverkehr Platz für ein neues großes Opernunternehmen sein sollte. Denkt man aber an die Schwierigkeiten,

mit denen die Komische Oper von Anfang an gekämpft hat, so tauchen doch arge Zweifel auf. Juilius Liebans Behauptung, unsre Königliche Oper sei fast immer ausverkauft, entspricht auch nicht ganz den Tatsachen. Es stimmt nur für Wagner und für eine gute Besetzung von ‚Carmen'. Selbst ‚Fidelio' und Mozart haben an Wochentagen klägliche Kassenresultate, „Josef in Aegypten' war, trotz herrlicher Aufführung, nicht zu halten, und ‚Elektra' zieht schon jetzt nicht mehr.

Neumann verkündet in seinem Programm, er wolle auf alte französische und italienische Opern zurückgreifen. Wir wollen es ihm danken, wenn er es tut, aber seine Geldgeber werden ihn wohl bald zwingen, rentablere Bahnen zu beschreiten. Wie entzückend war Gregors ‚Pasquale', und wie gering war der Ertrag! Donizetti, der frühe Verdi, Auber, Boieldieu — dem großen Publikum gilt das alles leider als veraltet. Nicht anders steht es mit der deutschen Spieloper, mit Lortzing und Flotow. Mit Marschner wird man es sicherlich wieder versuchen, ohne daß man viel Freude erleben wird. Was bleibt außer Meyerbeer, den man der Königlichen Oper nicht wegnehmen wird? Puccini und Wagner. Um Puccini dürfte zwischen allen berliner Instituten ein heftiger Kampf entbrennen, aus dem die Hofoper wohl als Siegerin hervorgehen wird. Und Wagner? Abgesehen davon, daß auch er, wie mehrfach hier betont worden ist, sich überraschend schnell abnutzen wird, herrscht bei den Aufführungen der Wagnerschen Musikdramen schon jetzt eine schwere Not an geeigneten Sängern, die dann noch ganz andre Dimensionen annehmen wird. Wo sollen auch all die Tenöre herkommen! Und woher die Dirigenten? So wie Cöln seinen Lohse nicht ziehen ließ, genau so werden es die andern deutschen Opernhäuser machen.

Die letzte Hoffnung klammert sich an die moderne Produktion. Aber nie ist unser Opernhaus so leer wie bei Premieren, wenn der Komponist weder Puccini noch Richard Strauß heißt, und welch kurzes Dasein hat solch eine Oper! Armer ‚Armer Heinrich'! Armer Alexander Ritter! Armer Schillings! Armer ‚Lobetanz'! Armer Stenhammer! Wie wenig hilft die berliner Kritik diesen Komponisten und ihren Werken! Führen Hülsen oder Gregor keine neuen Opern auf, dann wird geschimpft; und führen sie einmal eine auf — ja, dann wird erst recht geschimpft. Vielleicht ist man dem neuen Unternehmen gegenüber milder als dem Gregorschen; aber ich fürchte, man wird von zwölf neuen Opern höchstens eine mehr als dreimal geben können.

Natürlich werden Gastspiele eine große Rolle spielen. Aber da geht das Dilemma wieder los. Der Gast bekommt eine Extra-Gage: also müssen die Preise erhöht werden. Feinhals, Knote, Slezak, die Destinn und ihresgleichen singen nicht unter zweitausend Mark Abendhonorar. Diese Posten scheinen bei der Rentabilitätsberechnung zu fehlen. Immerhin werden mit der Destinn als Gast ‚Armide', ‚Alceste', ‚Die Königin von Saba' ein paar ausverkaufte Häuser machen.

Im übrigen: warten wir ab. Je toller, desto besser. Wir Musikliebhaber werden ja wenigstens für einige Monate unsre Freude daran haben. Bis auch in den neuen Häusern Revuen aufgeführt werden oder Lèharsche Weisen ertönen . . .

Rundschau

Cesar Borgia

Dans tous les personnages du ‚César Borgia' il y a du Victor Hahn. Weswegen denn seine Renaissance so unwelsch, so unzynisch, so aller Mystik bar, der hier gehandhabte Machiavellismus so plump, Cesar eine Paraderolle, Papst Alexander der Sechste ein materialistisches Philosöphchen, Lucrezia (wofern überhaupt etwas) das Gang- und -gäbe-Stadttheaterhühnchen ist, die Condottieri den Rittern Fouqués mehr an Geist als an Tapferkeit gleichen, von Tragödienatmosphäre nicht der mindeste Schein gefunden werden kann. Indessen: vom Theater versteht dieser an die Borgias aus Versehen geratene Autor allerlei. Nicht in Betracht kommen: die ‚gutzkowesken' Verse, der traurige fünfte Akt und das kindliche Ende des vierten. Aber Herr Hahn diagolisiert ganz gescheit und baut Szenen effektvoll auf. Die zweite des zweiten Aktes, eine Ouvertüre zur Ermordung der Condottieri, streift sogar das Dramatisch-Poetische. Gewiß: die an ‚Uriel Acosta' erinnernde Einführung Lionardos, Michelangelos und sonstiger Notabeln kann zurückgewiesen, ja das Opus kann in Bausch und Bogen abgelehnt werden; aber dennoch hat Herr Hahn das Zeug, sich zu einem Theatraliker von Tantiemen zu entwickeln. Die rein szenischen Fähigkeiten dieses Schriftstellers sind schätzenswert und scheinen — wenn man dem Fortschritt seit Moses, dem Befreier trauen darf — auch allzu massive Lächerlichkeiten abstreifen zu wollen.

Alex Otto setzte im Hamburger Deutschen Schauspielhaus die geschätzte Leistung in Szene. Er war sehr fleißig und schuf das, was just nötig. Quattrocento bis Cinquecento für die Augen hiesiger Bürger. Herr Otto ist ein kluger, meiningisch und bergerisch geschulter Künstler; er sollte noch mehr auf exaktes Bezähmen vor (angeblich oder in Wahrheit) inhaltschweren Zwielichtsstimmungen und vor allem auf das Leben und Treiben der Komparsen achten: besonders das erlauchte Haus Este schien mir von paradiesischer Ahnungslosigkeit. Max Montor wirkte, vorzüglich wo ihn der Autor nicht im Stiche läßt, ungemein interessant; ab und zu flammten sogar im Antlitz Cesars Schlänglein und Lichtlein auf, die gewiß nicht auf Victor-Hahn-Lektüre zurückzuführen sind. Nhil war als Papst vielleicht doch zu sehr Figur im Historienbild, aber eben auch von nicht dutzendhafter Monumentalität. Kreidemann charakterisierte den Condottiere Oliverotto ohne billige Naturalismen, mit dunkelleuchtender Byron-Dämonie. Neben diesen drei Außerordentlichen transponierte Fräulein Egenolf mit viel Berechtigung die unmögliche Lucrezia in jene Regionen, die sie für schillerisch hält; hatte sich Herr Gebhardt eine melodramatische Leichenbittermiene von entsprechendem malerischen Effekt zugelegt.

Arthur Sakheim

Aus der Praxis

Annahmen

Schalom Asch: Die Familie Großglück, Dreiaktige Komödie. Wien, Neue Wiener Bühne.

Adolf Paul: Blauer Dunst, Komödie. Hamburg, Thaliatheater.

Gustav Wied: Der alte Pavillon, Schauspiel. Dresdene, Hoftheater.

Uraufführungen

von deutschen Dramen

20. 2. Alfred Spitzer: Ausgespielt, Zweiaktige Komödie. Wien, Intimes Theater.

22. 2. Heinz Gordon: Hilde Herbig, Dreiaktiges Schauspiel. Dresden, Zentraltheater.

Victor Hahn: Cesar Borgia, die Tragödie der Renaissance. Hamburg, Deutsches Schauspielhaus.

24. 2. Georg Engel: Der scharfe Junker, Schauspiel. Hannover, Hoftheater.

Karl Mathern: Der Lustmörder, Ein Akt. Frankfurt am Main, Intimes Theater.

Walter Negbaur: Die Badreise, Romantischer Schwank. Eisenach, Stadttheater.

28. 2. Wilhelm Schmidtbonn: Hilfe! Ein Kind ist vom Himmel gefallen, Dreiaktige Tragikomödie. Berlin, Kammerspiele.

2. 3. Heinrich Mann: Der Tyrann, Ein Akt. Prag, Neues Deutsches Theater.

Engagements

Berlin (Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus): Ernst Neßler.

— (Hebbeltheater): Robert Garrison, Karl Goetz, Kurt von Moellendorf, Ros Monati, August Weigert.

— (Residenztheater): Toni Sylva.

— (Schauspielhaus): Paula Reimann.

— (Schillertheater): Helene Achterberg 1910/15.

Bielefeld (Stadttheater): Max Evers, Herta Senden 1910/11.

Bielitz (Stadttheater): Poldy Cerny, Ludwig Starik 1910/12.

Beuthen (Stadttheater): Paula Latwesen 1910/11.

Bremen (Thaliatheater): Helmar Kähler Sommer 1910.

Breslau (Lobetheater): Carl Bröckel 1910/12.

Cöln (Stadttheater): Lisa Braunloff 1910/15.

Cöthen (Tivolitheater): Erich Rottacker, Sommer 1910.

Crefeld (Stadttheater): Ellen Dola 1910/12.

Dessau (Hoftheater): Ella Gabri.

Dresden (Residenztheater): Ricco Langer.

Flensburg (Stadttheater): Sigmund Krauß 1910/11.

Frankfurt an der Oder (Stadttheater): Annie Kübler, Hermann Weise 1910/11.

Freienwalde (Sommertheater): C. Doria Piccoli 1910.

Görlitz (Stadttheater): Ernesto Promoli 1910/11.

— (Wilhelmtheater): Curt Harden, Herta Senden, Hermann Weise, Sommer 1910.

Göttingen (Stadttheater): Julius Schweitzer, Pina Serbe 1910/11.

Halle (Stadttheater): Wanda Wilden 1910/12.

Hanau (Stadttheater): Josef Wallbrück.

Hannover (Uniontheater): Bertha Deutz, Sommer 1910.

Hildesheim (Neues Stadttheater): Hans Thiede.

Kiel (Vereinigte Stadttheater): Carl Eberhard 1910/12, Léon d'Elsan 1910/11.

Königsberg (Luisentheater): Regisseur Josef Groß, Sommer 1910.

Königsberg (Stadttheater): **Carl Walter** 1910/13.

Lübeck (Vereinigte Theater): Hella Thornegg 1910/12.

Magdeburg (Victoriatheater): Paula Latwesen, Sommer 1910.

Mainz (Stadttheater): Ernst Holznagel 1910/12.

Metz (Stadttheater): Oscar Groß 1910/13.

Neustrelitz (Hoftheater): Alfred Krause.

Oeynhausen (Kurtheater): Franz Sprössig 1910.

Osnabrück (Stadttheater): Hermann Franke, Camilla Overbeck.

Plauen (Stadttheater): Hans Hedrich 1910/11.

Posen (Apollotheater): Hermann Franke, Sommer 1910.

— (Neues Stadttheater): Grete und Willy Krüger 1910/12.

Putbus (Schauspielhaus): Josef Wallbrück Sommer 1910.

Pyrmont (Sommertheater): Margarete Liebuher, Ellen und Richard Wegner 1910.

Regensburg (Stadttheater): Louise Findeisen, Curt Paulus 1910/11.

Rostock (Stadttheater): Else Allner.

Salzbrunn (Sommertheater): Karl Weinlein 1910.

Schwerin (Sommertheater): Emil Bär.

Stralsund (Schauspielhaus): Alfred Borchert 1911/12, Willibald Mohr 1910/11, Trude Thomas.

Stuttgart (Hoftheater): Max Friedrich 1910/15.

Tilsit (Stadttheater): Hans Baltes 1910/11.

Warmbrunn (Kurtheater): Marie Kronau, Sommer 1910/12.

Weimar (Hoftheater): Fritz Stauffert.

Wien (Burgtheater): Lili Marberg.

— (Deutsches Volkstheater): Max Höller. Walter Huber 1910/13, Cornelius Kirschner, Richard Leopold, Hedwig Rainau.

— (Neue Wiener Bühne): Grete Reinl 1910/12, Else von Ruttersheim, Claire Wallentin.

Zittau (Stadttheater): Margarete Felden 1910/11.

Zürich (Stadttheater): Werner Engel 1910/13.

Nachrichten

In der Angelegenheit des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller und der Direktion des Berliner Theaters wurde zwischen beiden Parteien folgende Einigung erzielt: Der Rechtsfall Lothar Schmidt wird einem Schiedsgericht zur Entscheidung übertragen, und der Boykott gegen das Berliner Theater wird aufgehoben.

Zum Direktor des Stadttheaters von Bromberg ist der Kammersänger Fritz Remond vom cölner Stadttheater gewählt worden.

Die Presse

Wilhelm Schmidtbonn: Hilfe! Ein Kind ist vom Himmel gefallen, Tragikomödie in drei Akten. Kammerspiele.

Vossische Zeitung: Das Stück ist zwar nicht vom Himmel, aber immerhin von der beträchtlichen Höhe eines interessanten ersten Aktes in den Abgrund der Lächerlichkeit hinabgestürzt.

Börsencourier: Der Verfasser taumelt von Absicht zu Absicht, von Versuch zu Versuch, so daß irgendeine künstlerische Einheitlichkeit nicht zustande kommen will.

Morgenpost: Eine endlose Folge von falschen Tönen, eine Walpurgisnacht von Dissonanzen ist diese sogenannte Tragikomödie, die vor geschwollenen Lächerlichkeiten, nach drei langen Akten, schließlich auch endlich zerplatzt .

Lokalanzeiger: So sicher Schmidtbonn im ‚Graf von Gleichen‘ seinen dramatischen Weg ging, so unsicher formt er in dem Stück mit dem langen Namen den Stoff, und die logische Führung gleitet ihm aus den Händen.

Berliner Tageblatt: Es ist ein schmerzliches Ringen zwischen Natur und Unnatur, schmerzlich, weil die Unnatur siegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW. 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 11
17. März 1910

An die Oberleitung des Königlichen Schauspiels zu Berlin / von Julius Bab

Hochgeehrte Oberleitung! Ich richte dieses Schreiben aus zu sicherm Ziel, aber mit unsicherer Adresse. Denn dein Name ist mir nicht kund, du eigentlicher Leiter der dunkeln Schicksale unsrer königlich preußischen Hofbühne. Wer bist du im Geist und in der Wahrheit? Sollte ich schreiben an das ehrwürdige Alter des Doktor Paul Lindau, oder zu Händen Seiner Exzellenz des hochgeborenen Grafen von Hülsen, oder käme mein Wort gar an noch höherer Stelle erst zu rechter Wirksamkeit? Ich weiß es nicht; begebe mich deshalb einer korrekten Adressierung und beginne noch einmal.

Hochgeehrte Oberleitung, es wird dir bewußt sein, daß innerhalb der sogenannten literarischen Kritik, aber doch auch in weitern Kreisen eines kunstliebenden und nach gemeinem Urteil nicht unverständigen Publikums einige Mißstimmung besteht über die Art der Repertoirebildung des Königlichen Schauspielhauses zu Berlin. Man meint, daß diese bestdotierte und sozial exponierteste Bühne Deutschlands ihre Pflicht gegen die nationale Produktion, gegen alles, was junglebendige dramatische Kunst in Deutschland ist, arg verabsäumt. Man rechnet, daß seit einem Menschenalter kein einziges der immerhin zahlreichen neuen dramatischen Talente vom Königlichen Schauspielhause seinen Ausgang nehmen durfte, daß sogar anderswo durchgedrungene Talente hier gemieden blieben, und daß es ein schlechter Ersatz sei, wenn nach jahrzehntelanger Ablagerung der draußen schon verstaubte Reiz einst moderner Ibsen- und Hauptmann-Dramen hier zwischen einer Schönthan- und einer Kadelburg-Reprise Aufnahme findet.

Aber ich möchte jetzt nicht aus dem Munde dieser Ankläger sprechen, denn ich möchte dich, hochverehrte Oberleitung, ja nicht verstimmen; möchte mir vielmehr dein geneigtes Ohr sichern. Deshalb führe ich lieber sogleich an, was du etwa mit Fug auf solche Anklage erwidern möchtest.

Das königlich preußische Schauspielhaus ist gar kein Nationaltheater, sondern ein Hoftheater. Es untersteht dem Willen, dem Geschmack, dem Geist eines einzelnen Mannes, der die Produktion der Nation naturgemäß nur so weit tolerieren und protegieren wird, als sie seiner persönlichen Neigung entgegenkommt. Eine schlicht hinzunehmende Tatsache ist nun, daß fast alle die gegenwärtigen äußern und innern, sozialen und psychologischen Probleme der Nation dem Geschmack und Geist dieser hohen Person fremd sind, daß ihr künstlerischer Widerhall ihm also peinlich, widrig und gar gefährlich erscheint. Jener Allein-Entscheidende findet gemäß der retrospektiv-romantischen Neigung seiner Natur Schönheit nur in den Formen einer altabgeschlossenen Periode, findet sie auch in deren unschöpferischsten Wiederholungen eher als in dem gärenden Aufstieg neulebendiger Form. Desgleichen schätzt dieser Entscheidende allein die Historie als dichterisches Stoffgebiet, verlangt und fordert vom Dramatiker immer wieder die Verklärung nationalpolitischer Vergangenheit. Im nationalpolitischen Problem findet er fast allein Größe und Bedeutung, vielleicht gerade, weil es bis zu gewissem Grade ein gelöstes, dem rückschauenden, im Fertigen schwelgenden Sinne zugängliches Problem ist. Diese Geschmacksrichtung des Entscheidenden ist einem so persönlich heftigen Willen gesellt, daß sie als hinzunehmendes Fatum über dem Königlichen Schauspiele zu Berlin ruht, daß sie als erster Posten in jeder Rechnung dort stehen muß. Kein Billiger wird bestreiten, daß es mehr als schwer ist, unter dieser Voraussetzung ein künstlerisches modernes Theaterrepertoire zu bilden.

Aber wohlan, hochgeehrte Oberleitung: wenn nun das fast unglaubhaft Seltene geschähe, wenn sich ein Theaterstück fände, das den Ansprüchen der höchsten Person vollauf genügt, das nicht nur farbenprächtige historische Bilder aufrollt, sondern die nationalpolitische Idee gerade in einem Ahnherrn des preußischen Monarchen verherrlicht, und das dabei ein wirkliches Kunstwerk voll Blut und Geist, Kraft und Schönheit ist — sollte man da nicht meinen, daß die verehrten Repertoirebildner unsers Hoftheaters sich auf solch ein Stück stürzen müßten wie auf ein unverhofftes Glück, daß sie stürmisch eilen würden, es sich zu sichern, es ungesäumt zu spielen? Nun — seit beinah zwei Jahren liegt die Buchausgabe solch eines Stückes vor. Aber ihr habt euch nicht darauf gestürzt. seid nicht stürmisch geeilt, es zu spielen. Das ist mehr, als ich verstehen kann.

Solltest du, verehrte Oberleitung, es wirklich noch nicht bemerkt haben? Das ist unwahrscheinlich; aber damit es unmöglich sei, will ich dir es hier anzeigen. Das Stück heißt: ‚Der Ritt nach Fehrbellin‘, ist von Carl Albrecht Bernoulli gedichtet und 1908 bei Eugen Diederichs in Jena erschienen.

Das geistig Bedeutende und dichterisch Schöne dieses Dramas ist

es gerade, daß es der nationalpolitischen Begeisterung, dem monarchischen Enthusiasmus einer historischen Situation eine tiefe Basis im Zeitlos-Menschlichen gibt, daß es den vaterländischen Aufschwung aus seelischer Realität statt aus konventioneller Rhetorik aufsteigen läßt. Kurfürst Friedrich Wilhelm jagt von Westen zurück in sein Land, reitet vom Rhein her über Rathenow durchs Luch, nach Fehrbellin, zur Schwedenschlacht. Und wo sein Fuß die märkische Erde berührt, wacht das Leben auf. Aus Not, Elend, Zerrissenheit, Stumpfsinn und Jammer schütteln sie sich empor — Bürger, Bauern und Edelleute; finden wieder den Blick für einander, fühlen sich zueinander und blicken auf. Und sehen diesen Fürsten vor sich wie ein Zeichen guter Zukunft, wie fruchtverheißenden Regen über ihrem Land. Ihre Herzen heben sich, die Liebe zu ihrem Boden wird wieder tatzeugend, als Volk finden sie sich zusammen, als Eigene, Freie, Bodenständige für ein Vaterland. Zwei aber stehen abseits und fühlen den Menschenwert, den sittlichen Sinn dieser geselligen Bewegung nicht mit, fühlen nur die nackte Lust am Sturm und Vorwärtsgehen: Stallmeister Froben, ein Schweizer, der nichts als Reiter ist, und Dolores von Bredow, in der maurisch-spanisches Blut märkisches Wesen zerspült, sie sind wurzellos, ziellos — sind ewig sehnsüchtig, fürchterlich frei, wissen nichts vom Vaterlandsbegehren, von Bürgerlust und Fürstenfreude. Und diese trübtrunkenen Weltfahrer, die abseits stehen, strahlend beneidet und doch neidvoll auf die Stumpfbeständigen schauend, sie, die für die große Sache nicht zu leben wissen, braucht der Weltgeist doch auf — sie sterben für sie. Nomadenblut, Asiatenart, streifende Wildheit, aufbrausend wider bauendes Bürgertum war in Froben; den herrlichen weißen Araberschimmel Allah, den er eines Tamerlan würdig fand und seinem Herrn kaufte, ihn reitet schließlich Froben selber zum Todesritt, fällt für seinen lieben Herrn, stirbt für das fremde Vaterland.

Dramatische Dichtung von so ernstem, tiefgreifendem Zug ist heut in Deutschland selten genug. Selten ist, daß sich diesem geistigen Element eine ganz überraschende Gestaltungskraft verbindet: in höchst einprägsamen, stimmungsvoll konzentrierten Szenen stehen Menschen voll Blut und Mark. Dieser Kurfürst, groß, klug und gut, voll heißen Zorns und menschlicher Güte, Held und Hausvater, pfiffiger Politikus und rasender Reiter, und ganz und in allem erfüllt von vaterländischem Pflichtgefühl, vom Geist heiliger Ordnung: er behauptet sein Leben in uns trotz Kleists königlicher Idealgestalt. Wie auch Bernoulli dem so ganz persönlich-kleistischen Homburg dreist und glücklich einen derb jovialen, historisch treuen Hessenprinzen entgegenstellen darf. Mit starker Phantasie meißelt Bernoulli das Gesicht seiner Menschen aus einem Sprachmaterial, das um historische Treue und volle Natürlichkeit bemüht, aber mit rhythmischer Gefühlskraft gemeistert ist. Hierin wie im szenischen Bau erinnert dieses Schauspiel

nationaler Sammlung und sozialen Aufschwungs an den ‚Florian Geyer', diese Tragödie nationaler Auflösung, sozialen Niedergangs. Ebenbürtig darf man die Werke freilich nicht nebeneinanderstellen. Bernoulli ist oft in direkter Abhängigkeit von Hauptmann und hat gegen dessen dämonisch dunkle Dichterkraft doch häufig nur literarische Besonnenheit, arrangierenden Geschmack einzusetzen. Trotzdem sind so viel Spuren dichterischen Vermögens auch bei Bernoulli, und ein so großer, feiner Geist schaltet mit diesem Vermögen, daß der ‚Ritt nach Fehrbellin' unbedingt auf die Bühne gehört, und zwar unzweifelhaft gerade auf die königlich preußische Hofbühne.

Sehr geehrte Oberleitung des Königlichen Schauspielhauses zu Berlin! Führst du dieses Stück auf, und maulen dann die literarischen Nörgler wieder etwas von ‚Hurrahpatriotismus', so ist die Ehre dein, ihrer aber die schwer kompromittierende Bekundung, daß sie sich nicht den konventionellen leblosen Phrasen der nationalen Idee verweigern, sondern daß sie für diese große Idee selber kein Organ haben, diese große Idee, die so wesentlich ist, „daß der Mensch zum Menschen werde". Versagen deine literarischen Feinde vor diesem durch und durch künstlerisch durchlebten Patriotismus, so magst du billig über wurzelloses Aesthetentum triumphieren. Versagst du dich aber diesem Drama voll historischer Prachtgemälde, voll vaterländischer Tendenz, voll Hohenzollernenthusiasmus, so lädst du den Verdacht auf dich, daß es die lebendige Kunst an sich, das Starke und Echte überhaupt ist, was du in jeder Form fliehst und scheust — nicht blos, wenn es einer höchsten Ortes anstößigen Tendenz gesellt ist.

Man darf nicht verlangen, daß die Hausbühne Wilhelms des Zweiten Strindberg und Maeterlinck, Hauptmanns ‚Weber' oder Heimanns ‚Joachim von Brand' spielt. Aber jeder, der sich den Glauben an deinen guten Willen und ehrlichen Kunstsinn erhalten soll, muß erwarten, daß du, verehrte Oberleitung, allerbaldigst Carl Albrecht Bernoullis ‚Ritt nach Fehrbellin' aufführen läßt.

Goethe / von Peter Altenberg

Ein ungeheuer wichtiger und daher ganz unbekannter Ausspruch Goethes:

„Man könnte erzogene Kinder gebären,
Wenn die Eltern erzogen wären!"

Dieser Satz allein ersetzt in der Entwicklungslehre ganze Bände und Studien. Deshalb erwünschen sich auch die meisten ungezogenen, eigenwilligen, herzlosen, dumm lebenslustigen Frauen keine Kinder. Sie haben wenigstens davor Achtung, diesen unglückseligen Nachkommen nicht ihre eigenen Ungezogenheiten und Lebenshärten mitvererben zu wollen auf dem schon ohnedies genug schweren Lebenswege —.

Die Hedda Gabler der Duse / von Erwin Kalischer

Aus einem Brief

Wir kamen auf die Hedda Gabler zu sprechen. Eine Schauspielerin befand sich in der Gesellschaft, und sie äußerte sich, wie Schauspieler in solchen Materien sich zu äußern pflegen. Ihr Beruf hat sie gewöhnt, alles, was an Situation, Empfindung, Charakter in den dramatischen Dichtungen vorkommt, so bestimmt wie möglich auf ihr eigenes Leben zurückzuführen; an sich zu probieren. Wie mach' ich es, wenn mir das geschieht? fragen sie sich in jedem Fall. Sie pflegen vorzüglich bürgerlich, psychologisch, undichterisch zu denken, wo es sich um Dichterisches handelt. Die Existenz eines dramatischen Charakters steht ihnen außer Frage. Er ist ihnen etwas so sicherlich Vorhandenes wie der Charakter von irgend einem, dem sie gestern Gute Nacht gesagt haben. Wie sie nun einmal zu denken gewöhnt sind, können sie in der Figur eines Dramas nichts als einen Menschen erblicken, an den nur näher, inniger heranzukommen, den von innen aus zu fühlen, ihre ganze Aufgabe ist. Daß er ein Innen besitzt, haben sie keinen Grund anzuzweifeln. Man muß nur zusehen, sich des Schlüssels zu bemächtigen, damit alle Aeußerungen eben als die Seiten Eines und Desselben scheinen. Sie ahnen nicht, wie unabgelöst von dem zeugenden Nebel, aus dem das Ganze des Dichtwerks besteht, ihnen die einzelne Figur gegeben ist. Sie ahnen nicht, wie viel an einer Figur, was sie für Töne aus deren innerster Mitte nehmen, Töne der Seele sind, die die Figur geschaffen hat. Wie oft die Figuren, die sie zu sehen glauben, nur Fetzen einer Seele sind, die sich in Stücke zerrissen hat. Aber sie dürfen es auch nicht ahnen; woher sollten sie noch das Zutrauen haben, einen runden Menschen aufstellen zu können?

Diese Hedda Gabler — was will sie? Man weiß es nicht. „Ich kann mir nur denken, daß sie sich in ihrer Ehe gründlich langweilt und im übrigen eifersüchtig ist", sagte die Schauspielerin. „Ein pathologischer Fall! Sie liebt den Mann und richtet ihn zugrunde." So wurde geredet.

Du weißt, ich habe die Duse diese Rolle spielen sehen. Sie spielt sie in erbarmungsloser Härte, Böse, und sie reißt doch hin. Ich meine: das Herz trauert einem doch für sie. Was ist denn das Stück, was ist denn diese Figur anders als die ausgebrochne, die dunkle, leidenschaftliche Ungeduld eines Dichters in einer Welt von Bürgern? Was anders als der gefährliche Unwille des schönen Unnützlichen, dessen, was nur um seiner selbst willen da ist, eingesperrt in eine Welt, wo, was immer geschieht, häßlich geschieht, sich verzerrt, bis zum Unertragbaren. Und was ist diese Schauspielerin anders als ein verspreng-

tes Stück Schönes, abweisend und in sich selbst selig wie das Bruchstück eines antiken Gottes, das man im Meersand aufgräbt? Ein Wesen, das aus dem Schönen und Ungemeinen den Nerv seines Daseins gemacht hat. Das, was sie immer hat, wenn sie mit andern Schauspielern zusammen auf dem Theater steht, eine Kluft zwischen ihnen und ihr, eine nicht zurückzunehmende, gar nicht bewußte, sondern einfach mit ihrem Wesen gegebene Ablehnung — das war diesmal der Inbegriff ihrer Rolle. Zwischen diesen Menschen da zu sein, ist ein einziges Leiden; dazu bedarf es keiner Worte. Und ihre Härte, Unnahbarkeit, Feindlichkeit war die Feindlichkeit des Adligen, das die Berührung des Gemeinen dulden muß. Sie war nicht irgend eine herzlose Person, der man die Reitpeitsche wünscht. Du littest in ihr für dein Geliebtestes, Dunkelstes, für das, was Musik in dir ist, unstillbarer Anspruch, Vergeudung, Zwecklosigkeit. Was seiner Natur nach allein ist, findet sich in die bürgerliche Gesellschaft gestellt. Es zuckt, es windet sich, es greift in wahnsinnigen, in überschwenglichen Gebärden um sich her, über sich; es wird krank, es zerstört und zerstört sich selbst.

Am Schluß des ersten Aktes steht die Szene, wo Hedda Gabler ihrem Mann vorrechnet, was sie alles hat bekommen sollen; worauf sie nun verzichten müsse. Die Schauspielerin sitzt in einem großen Lehnstuhl, die Hände jede auf dem Knauf der Armlehnen. Langsam, mit einer beklemmenden Sanftmut zählt sie dem Mann alles her. Fragt — bescheidet sich. Damit sei es also auch nichts . . . Und damit? Der Mann schweigt. Sie nickt. Ihre beiden Hände bewegen sich in einem grausamen Takt auf und nieder. Der Mann scheint vor dieser Fragerin zu zerfallen. Es war, als habe die Schauspielerin die Macht, das Aussehen des Wirklichen zu verändern, wie ein Radierer auf seinem Blatt das Aussehen der Welt in der Hand hat. Es ist, als ob sie den Menschen da vor ihr verwischt, zerknittert, undeutlich macht, so sehr ist sie mit Kraft vollgesogen. Man hat nur noch ein erbärmliches Gefühl von ihm; als müßte es ihm dunkel vor den Augen sein . . . „Und das Reitpferd, das ich haben sollte . . .?" „Ed il cavallo di sella . . .?" Man hört zu atmen auf, als ob das Leben der Welt auf der Wagschale schwebe. Der Mann hat nichts zu sagen. Plötzlich bricht sie ab; jäh; steht auf; geht.

Es zerriß fast die Nerven, so die ganze ungeheure Spannung lautlos verschluckt zu fühlen. Ihr Aufstehen war keine Entladung — sie nahm alles mit sich. Man kann nicht beschreiben, wie abrupt, mit welcher stummen Gewalt sie aufstand und abbrach. Ganz ohne Applomb. Ganz ohne den Apparat, ohne die landläufige Kadenz, in der der Durchschnittsschauspieler einen solchen Aufbruch rhythmisieren würde. Sie ging, wie jemand sich knapp um eine Ecke drückt. Dahinter muß er aufschreien . . . Die Gewalt, mit der das gegeben war, stand nun sogleich jenseits einer Haltung, die noch auf ein bürger-

liches Geschöpf, auf eine Dame von gesellschaftlichen Dimensionen zu beziehen war. Man befand sich plötzlich in dem Bereich unbedingter Kräfte. Es war keine desillusionierte Frau von dreißig Jahren, die sich auf ziemlich unmögliche Verhältnisse, auf ziemlich unmögliche Menschen angewiesen sieht. Hier gab nicht der Stift eines Sittenschilderers einen kritischen Umriß. Hier war von einer großen Seele mit einer solchen Gewalt ein Anspruch erhoben, daß ein ganzes umgebrochenes Leben durchschien.

Wer diese Schauspielerin gesehen hat, weiß: neben ihr scheinen die andern Schauspieler wie schwarze Klötze, die sich umsonst abmühen, ihr Inwendiges mitzuteilen, und sie allein besitzt die Fähigkeit, durchsichtig zu sein. Sie ist durch und durch begreiflich und nichts an ihr, das du nicht tief in dich hinein spürst. Ihr Körper reißt dich in sein Leben hinab. Er kann schwach und kann stark sein, daß du es wie ein Schicksal an dir erfährst. Es kann sein, daß ihre Kleider sie wie Ströme niederzuziehen scheinen, kaum daß sie die Unterarme ein wenig aufwärts bringen kann; dann reden ihre leise nach oben geöffneten Hände wie Dinge, denen noch allein die Sprache gelassen ist. Oder sie überwächst wie mit Flügeln die Menschen neben ihr vor lauter Kraft; und während eine leidenschaftliche Erwartung wie ein finstrer Grund durch die Freude ihrer Züge glüht, die Freude ihrer Stirn, von der sich das Haar zurückschüttelt, macht sie mit dem Zeigefinger eine Bewegung durch die Luft, „coronato di pampine", die, so kindlich und leichtsinnig sie ist, dennoch die Wildheit ihres Traumes verrät.

Du erinnerst dich an die Stelle, wo Hedda Gabler über Frau Elvsteds Haar etwas sagt. Hier hatte die Duse eine unbeschreibliche, berauschte Bewegung mit beiden Händen über das Haar der andern Frau hin, über diesen verworrenen Schatz von blondem Haar hin, ohne ihn anzurühren — zwei Raubvögel, die sich entzückt an ihrer Beute weiden — außer sich und gleichsam nur geistig darin wühlend, während ihr die Kniee schwach vor Haß waren.

Und einen Augenblick möchte ich niemals vergessen. Sie hat Lövborg die Pistolen gegben; die letzten Worte zwischen ihr und Lövborg sind gefallen; er geht zur Tür. Zu sagen ist nichts mehr. Da, indem er geht, wirft sie die Arme auseinander und hebt sich, wie ihm nach. Eine Evokation, ein letztes Einhauchen-Wollen . . . Ihre Bewegung glich einem verstummten Rufe. Das ganze Stück über ist es ihr Schicksal, sich zu verstellen, zu scheinen, zu beherrschen, zu spielen: da kommt diese Sekunde. Ihr verwirrtes Leben hat seine ungeheuerliche Tat getan. Worte gibt es keine mehr. Aber über das Mißverständnis so vieler Worte weg möchte die stummgeborene Seele sich erklären; ein Zeichen hinübergeben. Und sie gab sich hin mit dieser Geste, die wie eine jähe, geisterhafte Nacktheit in der Dämmerung zweier Schicksale war. Man erschrak davor, wie vor einem Schauspiel, von dem man

hätte die Augen abwenden sollen. Das war die Bewegung einer Seele, der nicht mehr gegeben ist, zu reden. Auf einmal warst du inne, was denn der Ernst, was denn die Not, was die Hilflosigkeit dieser Seele sei. — — — — — — — — — — — — — — — — —

Brahms Ibsen / von Berthold Viertel

Wer der Eigenart des Kunstschriftstellers Alfred Polgar nachforscht, sollte seine kleinen Novellen nicht übersehen. Sollte so den Skeptiker kennen lernen, der am Menschen die Eitelkeit des Strebens, die Notdurft des Fühlens, die Verlogenheit des Bewußtseins sucht und findet. Den wohlgelaunten, aber nicht ungefährlichen Psychologen, der den neuen Homunkulus, den versagenden Kultursucher von heute desavouiert. Aber hinter der Bosheit verbirgt sich eine verschüchterte Zärtlichkeit, eine verschämte Gefühlsschwärmerei, die der Intellekt mit Hohn zurückjagt, wenn sie sich ans Licht wagen will.

An der Kunst hält er sich schadlos. Dieser Angriffslustige umwirbt die moderne Kunst, daß sie ihm gebe, was ihm das moderne Leben noch versagt. Hier findet er eine Noblesse, die ihn nicht enttäuschen kann. Er prüft die Empfindung der berufenen Empfinder, löst aus dem Erz die Spuren kostbaren Metalls, analysiert und formt die seltenen Stoffe des Gefühls, die ihm der Künstler bietet. Die Bühne soll ihm eine ideale Wirklichkeit sein, um die er als schmiegende Atmosphäre schwebt; gegen den Schauspieler sei der Mensch ein Dilettant auf der Lebensbühne. Er sucht nicht den Theaterrausch, die geniale mimische Vollkraft. Geadeltes Leben, zarte Menschlichkeit — daran übt er sein leicht verletzliches Gehör. Was die Künstler ihm bieten, übersetzt er zurück ins Leben, in geschmackvoller Auswahl.

Der Satiriker, der Skeptiker Polgar hat dem wollenden und treibenden Leben gegenüber eine sehr traurige, eine erschreckend mutlose Gebärde der Abwehr. Aber die Essenzen, welche seine ästhetische Seele aus der modernen Kunst gewinnt, sind köstlich. Die Unmittelbarkeit, der Seelenadel, alle die Schönheiten und Geistigkeiten, die er approbiert, kommen für eine neue Synthese sehr in Betracht. Er leidet nicht an einem Ueberfluß der Güter, aber seine Armut ist ein Schatz.

So will ich einen wiener Theaterkritiker verstanden haben. Nun, man konstatiert ja heute an jedem Theaterkritiker die sonderbarsten Dinge. Sie wollen ja jetzt samt und sonders Dichter und Denker sein. Sie haben das Reich des Adjektivs aufgerichtet, und das Adjektiv ist sehr stolz und gewalttätig geworden. Ich behaupte, daß unter all diesen Beobachtungsgierigen und Bedeutungsächzenden, diesen Lauten, Be-

triebsamen Polgar, der Leise, fast nicht Gehörte, zu den wahrhaft Ueberempfindlichen zählt, deren Geschmack von der Zartheit des Gaumens verschuldet wird, nicht aber von jener Abhärtung, die sich empfänglich rühmt, weil sie bereits alles verträgt. Sein Genießertum hat Klasse. Das breite Publikum kennt ihn nicht sehr, Eingeweihte versäumen ihn niemals. Ihnen bedeutet seine Reizbarkeit eine Instanz der künstlerischen Subtilität. Gewiß, er ist auf seine Feinheit beschränkt. Aber so bringt er mitten im Stimmengewirr journalistischer Stückedeuterei gerade die edelsten Wirkungen, die nobelsten Werke zur Geltung.

Beneidenswert sein Talent, die Erlebnisse seines Geschmacks, die Erfahrungen, welche sein Kopf und seine Seele an der Kunst machen, darzustellen, zu versinnlichen, zu verbildlichen. Einen Reiz begrifflich zu fixieren, einen schwingenden Gefühlston mittelbar zu übertragen. Ich liebe seine Bilder und Vergleiche: zeigen sie doch, wieviele innere Bahnen hier zwischen dem persönlichen Leben und der Schönheitsliebe, dem Kunstverstehen laufen. Seine Skizzenblätter leiden sehr in der Tageszeitung, wo sie natürlich im übrigen Wust rettungslos verschwinden. Wer sie nach Monaten wieder liest, der staunt, wieviel sich an solchen Kleinigkeiten übersehen läßt, wieviel Stil und Kultur an sie verschwendet ist. Polgar sollte sammeln und Bücher machen.

Nun liegt ein kleines Buch vor: Brahms Ibsen (im Verlag von Erich Reiß). Dreizehn Aufsätze, die Gesellschaftsdramen betreffend und ihre Verkörperung durch die berliner Ibsen-Bühne. Ein Buch, das, seinem eigentlichen Gegenstande gemäß, dem Denker, dem Ethiker, dem Programmatiker Ibsen ausweicht, dem Dichter und Künstler aber auf eine köstliche Art gerecht wird. Der romantisch-skeptische Aesthetizismus Polgars mußte vieles schuldig bleiben, wenn er wirklich einmal versuchte, diese Probleme abzuhandeln, die Seelenmetaphysik auszudeuten, alle die Gewissensschwierigkeiten nachzuwägen, alle die vielen bangen Fragen neuer Sozialität in ihre versteckten Konsequenzen zu verfolgen. Wohl aber ist er zu einem Werke sehr geschickt, an dem (nicht nur nach Polgars Schätzung) eben die Brahmsche Bühne mit so schönem Erfolge gearbeitet hat: die Befreiung des Dichters von der programmatischen Deklamation, von krampfhaft mißverständlicher Pathetik; die Wiedererweckung der Lebenswärme dieser Dramen, die Gestaltung ihrer „vertieften und innigen Menschlichkeit"; mit einem Worte: die Rettung des wahren Ibsen-Zaubers. Polgar selbst ist ein gründlich Bezauberter. Und wie ein rechter Künstler hält er die um ihn waltende Seelenromantik fest, bannt sie in seine Skizzen, ja, er zerlegt und definiert die Magie förmlich wissenschaftlich. Er ist lebhaft interessiert an der Invasion modernen Seelenadels aus dem Norden — und in solchem Sinne begrüßt er die Brahmsche Bühne als wertvolle Eroberung. Er liebt die Brahmschen Schauspieler (obwohl er sie nicht eigentlich für große Mimen, für zwingende Theatertemperamente hält), weil sie be-

sondere, in einem vornehmen Sinn moderne Menschen und Künstler sind. Das scheint ihm das Geheimnis ihrer Ibsensendung. In seinen Charakteristiken, diesen virtuosen Analysen in fünf, sechs Sätzen, gelingt es ihm, die Gestalten des Dichters, die Gestalten der Schauspieler und die Menschen, die in den Schauspielern stecken, wunderbar nahe zu bringen, Wesen und Wert zu verdolmetschen. Seine Skizzen, welche die so oft überspannt mißdeuteten Buchschemen aus — ich möchte sagen: Altenbergscher romantischer Alltagsnähe humorhaft-lyrisch geben, sind in ihrer Art unübertrefflich. Die Schauspieler, Bassermann, die Lehmann und vor allen andern der begnadete Sauer, dem Polgar durch die Noblesse seines Verständnisses huldigt: wer sie kennt, wird ihren Reichtum mit der Freude des Wiedererkennens aus diesen konzentrierten Formeln herausholen. Polgars überaus knappe, witzige und farbige Zeichenblätter mit ihrem graziösen Skizzenstrich bringen mit seltenem Glück das Stimmungsmäßige, die Atmosphäre, den zarten Gefühlsgrund, die Rhythmik Ibsenscher Menschen und Handlungen, die subtile Sinnlichkeit des als abstrakt verschrienen Dichters, das Bild und die Musik seines Werkes. In der Verkörperung einer wahlverwandten Bühne und darüber hinaus.

Polgars Ibsen. Eine Hindeutung, ein Wort genügt ihm, feine, tiefe Beziehungen zu erhellen. Verwandtschaften zwischen Charakteren, organische Gesetze der dichterischen Technik. Er kennt das Terrain, und wenn er an irgend einem Punkte ein Licht oder einen Wegweiser anbringt, so hat das für den Verkehr in dieser Gegend etwas zu bedeuten. Er verweilt an abgeschiedenen Stellen der Landschaft, die Wissenswertes verraten, die nur der glückliche Eingeweihte findet. So entschädigt er dafür, daß er den Gipfel vermeidet, der den ganzen Ueberblick über die Welt der Wege und der Ziele gewährt. Er hat in diesen fünfzig Seiten die besondere Ibsensche Schönheit so lebendig eingefangen, er hat über das Problem, wie Ibsen zu spielen ist, so Fruchtbares gesagt, daß dieses Büchlein mir wohl geeignet scheint, den Kunstschriftsteller Polgar aus dem vergeblichen und flüchtigen Lärm der Tageszeitung in das gründliche, dauernde Interesse eines nachdenklichern Publikums hinüberzuretten.

Ich glaube, die Flut der impressionistischen Kritik ebbt bereits ab. Man verlangt aus tiefstem Herzensgrunde, alle die tausend Farbentöne der Stimmung, das entfesselte Chaos des Gefühls, alle die Einfälle zur Synthese zu bringen. Man wird bald heftig und immer heftiger den großen, einigenden Gedanken in der Kunst suchen und das neue, entschiedene Ethos. Da werden die Handwerker umlernen müssen. Die spezifischen Talente bleiben sie selbst. Alfred Polgar ist solch ein berufener Impressionist, der auf seine Art immer etwas zu sagen hätte. Der zur Kunst, zur Schönheit gehörte, auch wenn es keine Zeitung gäbe und er nicht mehr ins Theater müßte.

Aphorismen / von Leo Berg

Aus dem Nachlaß

Der Ruhm ist eine Rechtsverbindlichkeit auf das ganze Leben des Berühmtgewordenen. Ein berühmter Dichter, der auf seinen Ruhm hin schlecht und nachlässig schreibt, ist wie ein Schuft, der sein Wort bricht, der seine Verbindlichkeiten nicht einlöst, nachdem er den Nutzen daraus gezogen hat. Einer, der überhaupt nichts Gutes schreiben kann und unverdient berühmt geworden ist, ist wie ein Erbschleicher, der sich fremdes Eigentum angeeignet hat (Hochstapler des Ruhms). Einer endlich, der sich ausgegeben hat, aus Altersschwäche nichts mehr Gutes schreiben kann, ist ein Bankerottierer.

*

Gelehrte und Künstler, die ihren Beruf ernst nehmen, sind Selbstmörder und Selbstverstümmler ihrer Lebensfreude und ihres Lebensglücks.

*

Wenn sich ein Kritiker mit der Komposition und dem ganzen rationellen Teil seines Werkes abquält, wünscht er, ein Kritiker zu sein; wenn der Kritiker stammelnd versucht, die Wirkung eines Kunstwerks zu schildern, wünscht er, ein Dichter zu sein.

*

Unsre erfolgreichen modernen Künstler und Schriftsteller lassen sich einteilen in solche, die kein Talent haben, und solche, die einer Klique angehören.

*

Man kann die Größe der Talentlosigkeit eines Schriftstellers getrost nach der Menge des bedruckten Papieres bemessen, die von ihm ausgegangen ist. Das Gesetz der schriftstellerischen Produktion heißt: Je weniger einer kann und weiß, um so mehr schreibt er. Was ihm an Begabung fehlt, sucht er zu ersetzen durch Ausdauer und Fleiß. Er verrät sich gewöhnlich dadurch, daß er selbst seinen Fleiß und seine Fruchtbarkeit nach der Quantität des Fertiggewordenen bemißt.

*

Viele Dichter dichten ihre Stoffe, und manche Schauspielerinnen spielen ihre Rollen gar nicht, sondern sie kokettieren blos mit ihnen.

*

Die beste Uebersetzung von Objektivität heißt: Charakterlosigkeit.

*

Die Geschichte des deutschen Feuilletons ist die Geschichte der literarischen Charakterlosigkeit in Deutschland. Wien war immer seine hohe Schule.

*

Die Tendenz ist es, die aus dem Gelehrten einen Künstler, aus dem Buchhalter von Natur und Geschichte einen schöpferischen, lebendigen Geist macht.

Theater auf dem Meere / von Rudolf Johannes Schmied

Carlos und Nikolás waren auf Zwischendeck. Unter den Passagieren, die in Teneriffa an Bord gekommen waren, sahen sie einen spindeldürren alten Mann mit einer Adlernase. Er trug einen verblichenen blauen Rock und Zwillichhosen. Ueber dem eingesunkenen Leib baumelte eine schwere silberne Uhrkette. Die magere Brust bedeckte eine Lawalièrekrawatte, reichlich bedeckt mit Speiseresten.

Neben ihm auf einem Feldstuhl saß eine hagere alte Frau in einem schmutzigen Waschkleide von sehr jugendlichem Schnitt, einen aufgespannten Sonnenschirm in der Hand. Das Gesicht war voller Falten, aber ihr schwarzes Haar, das seltsam aufgeklebt schien, zeigte keinen einzigen weißen Faden.

Mit lauter Stimme, die manchmal überschnappte, und lebhaften Gebärden trug der Greis einem Haufen, der ihn umstand, ein Gesangstück vor.

Carlos und Nikolás blieben in einiger Entfernung stehen und hörten zu.

Nachdem er geendet hatte, wurde laut Bravo gerufen und geklatscht. Viele schrien begeistert: „da capo, da capo!"

Der Alte dankte lächelnd herablassend und setzte sich neben die Frau auf einen Holzkoffer. Mit nachlässiger Gebärde holte er eine Zigarre aus seiner Tasche und steckte sie an.

Carlos und Nikolás fragten sich, wer wohl diese beiden alten Leute sein möchten.

Der Alte aber hatte sie schon längst bemerkt.

„Meine jungen Herren," sagte er und verneigte sich leicht, „ich weiß nicht, ob Sie meine Darbietung angehört haben; aber immerhin, wollen Sie uns nicht die Ehre erweisen, näher zu treten?"

Er stand auf und machte eine großartige Verbeugung: „Mein Name ist Vittorio Chiasaponte!"

Etwas verwirrt über eine so ungewöhnliche Ansprache, traten die Knaben heran.

„Hier stelle ich Ihnen meine Gattin vor!" Der Alte zeigte nach der Dame auf dem Feldstuhl, die sich mit einem huldreichen Lächeln verneigte. „Santa Madonna, ohne mich brüsten zu wollen, aus dem Nichts zog ich sie einst empor, in Lumpen gehüllt; ich brachte sie zur Erkenntnis ihres schlichten Talentes, machte sie zur Sängerin, die sie wurde, machte sie zu meiner Gattin!"

„Ja, das tat er," nickte sie mit Ueberzeugung. Und emphatisch die Hand in die Höhe bewegend: „Er, der große Vittorio! — Ich habe ihm zu danken bis zu meinem letzten Atemzuge!"

„Schon gut, schon gut, Elvira," winkte der Künstler gutmütig ab. Mit schmerzlichem Pathos fuhr er fort: „Freilich, Signorini, die Zeit meines großen Wirkens liegt hinter mir, die Zeit, da mein Name in der Welt jenen Klang hatte, den heute noch die Annalen eines Teatro San Carlo und einer Scala verzeichnen, und der erlöschen muß, wenn

es der Ratschluß der grausamen Nachwelt bestimmt, die Schauspielern, Sängern und Virtuosen niemals dankbar war!"

„Vittorio, das wird nicht geschehen!" rief die Gattin.

„Wie dem auch sei" — zwei Zornesfalten erschienen auf seiner Stirn — „der Schauplatz meines Wirkens hat sich verändert; Haß und Neid haben mich von den großen Bühnen vertrieben; einzig allein mir selbst angehörend, reise ich, mit meiner treuen, geliebten Elvira, als freier Künstler in der Welt umher!"

„Bravo, bravissimo!" sagte ein kleiner Mann, der ein rotes Halstuch trug. Ein Beifallsgemurmel ertönte umher.

Chiasaponte trat einen Schritt zurück und machte vor Carlos und Nikolás nochmal eine Verbeugung: „Signorini, meine Gattin und ich stehen mit unserm reichen Repertoire," er zeigte in der Richtung der ersten Klasse, „einem hochdistinguierten, hochkultivierten Publikum jederzeit zur Verfügung. Wenn Sie geneigt wären, in diesem Sinne ein Abkommen zu vermitteln, wäre an Chiasaponte die Reihe, Ihnen zu dienen!"

Carlos und Nikolás standen ein wenig verlegen da, sie hatten den Inhalt seiner Rede nicht ganz verstanden.

Der kleine Mann mit dem roten Halstuch trat vor: „Signor Chiasaponte bittet euch, zu euren Leuten in die erste Klasse zu gehen und ihnen die Mitteilung zu machen, daß zwei große Künstler" — er wies auf das Paar — „oben eine Gesangsvorstellung zu veranstalten beabsichtigen — selbstverständlich" — der kleine Mann neigte sein Gesicht zu Carlos und Nikolás herab und rieb den Daumen gegen den Zeigefinger — „gegen entsprechende Bezahlung!"

Die Knaben hatten jetzt vollkommen begriffen. Hocherfreut über die Aussicht auf Theater, eilten sie nach der ersten Klasse.

Der Vorschlag wurde von der Gesellschaft angenommen. Die Honorarbedingungen lauteten: Nach der Vorstellung wird eingesammelt.

Chiasaponte war mit dem Anerbieten vollkommen einverstanden. In Sachen der Kunst meinte er, sei die Geldfrage Nebensache.

Die Vorstellung wurde für den nächsten Tag bestimmt. Carlos und Nikolás konnten die Zeit kaum erwarten.

Am folgenden Abend nach dem Essen stand auf Deck eine improvisierte Bühne. Straff gespannte Segeltücher, mit Fahnen behängt, bildeten den Hintergrund und die Seiten; zwei große Fahnen den Vorhang.

Das Publikum erschien vollzählig und pünktlich. Auch die Passagiere der zweiten Klasse waren eingeladen; die Versammlung bestand aus mehr als sechzig Personen.

Bereits über zehn Minuten wartete man; das Publikum wurde ungeduldig, begann zu scharren und zu stampfen.

Da sahen Carlos und Nikolás in der Dunkelheit zwei abenteuerlich gekleidete Gestalten die Treppe nach Deck hinaufsteigen und schnell hinter der Bühne verschwinden.

Der Vorhang bewegte sich, man hörte dahinter leise und aufgeregt sprechen. Die Knaben unterschieden Chiasapontes Stimme. Dann

wurde es still, und bald nachher öffnete sich der Vorhang. Rechts im Vordergrund der Bühne stand das Klavier vom Salon. Daran saß ein Herr aus der ersten Klasse, der sich lächelnd gegen das Publikum verneigte. Links weiter hinten stand ein kleiner runder Tisch.

Hinter der Szene hörte man wieder Chiasapontes Stimme, eine Hand mit einem Glas Wasser kam zum Vorschein. Der Herr am Klavier stand auf, nahm das Glas und stellte es auf den Tisch.

Kurz darauf erschienen beide Künstler. Durch den Zuschauerraum ging eine Bewegung. Carlos und Nikolás reckten die Hälse.

Chiasaponte trug einen roten Samtrock mit einem Spitzenkragen, rote Pluderhosen und lange schwarze Strümpfe, die einige Löcher hatten, als Fußbekleidung die Stiefel, welche er immer trug, auf dem Kopf eine weiße Perücke, an der Seite einen Degen. Sein Gesicht war sehr stark geschminkt, die hagern Waden ausgestopft; den eingesunkenen Leib bedeckte ein gestreiftes Kissen, das unter seiner schlecht schließenden Weste sichtbar war.

Die Künstlerin hatte ein verblaßtes Atlaskleid an mit roten Papierblumen, trug eine hohe weiße Perücke und war sehr ausgeschnitten. Auf ihrem grotesk geschminkten Gesicht prangten Schönheitspflästerchen, die Augen leuchteten schwarz wie Kohlen. Weiße schmutzige Atlasschuhe mit abgetretenen Absätzen zierten ihre Füße.

Jetzt wandte sich die Künstlerin halb ihrem Partner zu, legte die Hand auf ihren Busen und begann in hohem Sopran zu singen.

Schon bei den ersten Tönen preßte Herr Doktor Bürstenfeger seine Hände zusammen, verzog schmerzlich das Gesicht und murmelte: „Ach schrecklich, arme Frau!“

Chiasaponte griff nach der Hand der Künstlerin. Aber sie trippelte lächelnd zurück, mit schnell verneinenden Bewegungen des Kopfes. Er näherte sich ihr singend, die Hand auf der Brust.

Nochmal verzog Herr Doktor Bürstenfeger schmerzlich sein Gesicht, denn auch sein Tenor erschien ihm ganz unerträglich.

Wieder griff Chiasaponte nach ihrer Hand. Sie wich nicht mehr zurück, sondern lehnte ihren Kopf an seine Schulter und lächelte zu ihm hinauf. Sie sangen ein Duett.

Plötzlich stieß er sie zurück. Seine Miene war mit einem Schlage verändert, die Augen schossen Blitze; sein Tenor erscholl drohend und racheheischend.

Unter den Zuschauern hörte man unterdrücktes Kichern; irgendwo rief jemand laut: „Bravo!“ Mit flammenden Backen verfolgten Carlos und Nikolás die Vorgänge.

Flehend und beteuernd mischte sich Donna Elviras Gesang in den Chiasapontes.

Er langte in eine Seitentasche und überreichte ihr wild triumphierend einen Brief, worauf er seinen Degen zog.

Sie überflog die Zeilen, ihr Busen wogte heftig. Schmerzlich aufschreiend warf sie den Brief von sich und sang mit wild verzweifelten Gebärden eine leidenschaftliche Arie.

Er warf seinen Degen auf die Erde und schlug sich mit den Fäusten gegen die Brust. Flehentlich näherte er sich ihr.

Sie machte eine streng abwehrende Bewegung, ging nach dem Tisch und griff nach dem Glase.

Er fiel auf die Knie und rang die Hände zu ihr empor.

Die Heiterkeit im Publikum wuchs.

Chiasaponte trat an die Rampe, und gegen das Auditorium gewandt, gab er in einer langen Arie verzweifelt kund, sie werde nun doch das Gift nehmen, und niemand könne sie mehr erretten.

Die rechte Wade war ihm heruntergerutscht, die Perücke saß ihm schief auf dem Kopf, seine Stimme schnappte wiederholt über.

Das Lachen im Publikum wurde immer haltloser. Der Herr mit der Reisemütze, der Carlos und Nikolás schräg gegenüber saß, hatte sein Taschentuch in den Mund gestopft und wand sich.

Carlos zupfte Herrn Doktor Bürstenfeger am Rock und fragte: „Ist das ernst oder komisch?" Nikolás sagte leise: „Ich glaube komisch." „Eher wohl ernst," meinte kurz Herr Doktor Bürstenfeger.

Mit wachsendem Feuereifer sang Chiasaponte. Hinten lag seine Gattin schon längst als Leiche auf der Erde.

Nun war die Arie beendet. Laute Bravo-, bis-, da capo-Rufe ertönten.

Chiasaponte verbeugte sich verschiedene Male.

„Bis, da capo!" ertönte es von neuem.

Nochmal sang er die Arie. Darauf kehrte er sich nach seiner Gattin um.

Mit einem Schrei taumelte er zurück; dann aber machte er einige Schritte vorwärts, und nach einem kurzen ergreifenden Schlußgesang bückte er sich nach seinem Degen, stieß ihn sich in den Leib und fiel neben seine Gattin nieder.

Ein grenzenloser Applaus erfolgte. Man stampfte, jubelte, der Beifall wollte nicht enden.

Das Paar erhob sich; Chiasaponte nahm die Hand seiner Gattin, sie traten bis zur Rampe und verbeugten sich viele Male; worauf sie sich dann wieder zurückzogen.

Kurz danach erschien Donna Elvira mit einem Teller unter den Zuschauern. Man war allgemein in der freigebigsten Stimmung. Gold und Banknoten flogen in den Teller. Die Künstlerin ging die Reihen auf und ab, der Teller zitterte in ihrer Hand. Beinahe taumelnd verschwand sie hinter der Szene.

Das Publikum begann, sich von den Plätzen zu erheben.

„Pst, stille!" ertönte es plötzlich, denn in demselben Augenblick erschienen wieder beide Künstler auf der Bühne. Ihm wie ihr rannen dicke Tränen über die geschminkten Backen.

Sie traten bis zur Rampe und verbeugten sich.

„Meine Damen und Herren . . ." begann Chiasaponte. Seine Stimme bebte, er hielt inne und schluckte heftig. „. . . Ich danke Ihnen! . . . Wohl weiß ich," zitternd berührte er seine Kehle, „daß ich nicht meiner Stimme den Erfolg zu verdanken habe . . . sie ist nicht mehr die frühere; ich bin ein Greis . . . aber das, was höher steht als die Materie, der Geist, der zu den Gemütern spricht, er ist noch nicht ganz erloschen, er hat einen Widerhall bei Ihnen gefunden!" — Wie-

der hielt er inne. „Meine Damen und Herren, nicht immer hat man Gelegenheit, vor ein solches Publikum zu treten!"

Die Künstler verneigten sich und zogen sich von der Szene zurück.

Im Publikum war große Stille. Allmählich ging man auseinander.

„Warum weinten sie, sie haben ja so viel Geld bekommen?" fragte Carlos Herrn Doktor Bürstenfeger.

„Arme, arme Menschen," flüsterte der Lehrer.

Aus einem Buche, das unter dem Titel ‚Carlos und Nikolas auf dem Meere' im Verlag von Erich Reiß erscheint.

Die Begegnung / von Benno Geiger

Kennst du das wunderliche Schattenspiel
der Seelen, die sich ineinander schlingen?
O daß ich endlich ihr zu Füßen fiel!

Ich mußte bündig sein und mich bezwingen
und mit Gewalt die Blicke niederschlagen,
um ihr nicht stürmisch an den Hals zu springen.

So schwärmen kaum die Bienen an den Tagen
des hohen Sommers zu der Königin,
wenn sie den Honig ins Gehäuse tragen.

Wie schien die Königin mir immerhin
trotz aller Bündigkeit so wohlgewogen:
Sie hielt mir lächelnd beide Hände hin.

Daß mir im Traum so manches fortgeflogen,
berührte nicht den wachsamen Gedanken:
selbst diese Wolke hatte sich verzogen.

Denn vor den unbeständigen und schwanken
Gefühlen, welche kommen wollen, weichen,
die, welche gehen wollen, in die Schranken.

Und der Gefühle mehrere verbleichen,
wie Blumen auf dem Feld, und andre sprießen:
Was man verliert, will man doch stets erreichen.

„Und wißt Ihr noch? An einem Abend ließen
wir eine Hand zerstreut herüberfallen,
wo Fingerspitzen überm Wasser fließen.

Und immer ist hier alles noch in allen
Gestalten offenbart, und es verknüpfen
sich unter sich die schlanken Bogenhallen.

Wenn sie vom Land verkehrt ins Wasser schlüpfen,
da könnt Ihr sehn, wie Säulen und Rosetten
im Spiel der Wellen auf dem Wasser hüpfen
und sich in grünen Windungen verketten."

Der gute Ton / von Adolar

Damengarderobe der Solistinnen in einem großen berliner Theater des Jahres 1925. Vor der Vorstellung

Fräulein Kunze (die Heroine, sitzt und memoriert):

„Ich bin klein, mein Herz ist rein,
Soll niemand drin wohnen
Als der Direktor allein."

Gott sei dank, ich kanns! O, wie wird mein lieber Herr Direktor sich freuen! (Zu den andern) Ihr wißt, er gibt mir jetzt immer Erbauungsstunde, mir allein, weil ich für sowas so talentiert bin.

Fräulein Brummer (die Salondame, kommt): Sagt mal, Genossinnen meiner Schmach —

Fräulein Kunze: Schwester Brummer, nicht diese Töne aus der Zeit vor dem Jahre 1911 — aus jener Zeit, als wir vor ein paar tausend Menschen Unanständigkeiten sagten, um zu beweisen, daß wir anständig werden wollten.

Fräulein Brummer: Verzeihung, Schwester! Also wissen Sie, meine Damen, daß unsre Kollegin Schulze auf Urlaub geht? Man sagt, sie mache eine Missionsfahrt in die Provinz, um unsre noch in tiefster Unmoral schmachtenden Kolleginnen zu bekehren.

Fräulein Müller (spinös): Ach, Schwester Brummer, das hat man neulich auch gesagt, als Sie plötzlich auf vier Wochen verreisen mußten. Aber — man munkelt allerlei, das Munkeln ist ja frei!

Fräulein Brummer: Gemeine Verleumdung! Das Kind war nicht von mir.

Fräulein Kunze (emphatisch): Friede, Schwestern! Lästert fernerhin nicht die tapfern Genossinnen, die in die Provinz ziehen und sich dort mit der Sünde herumprügeln, wie die Damen vom ‚Verein für Mutterschutz' untereinander. Wahrlich, sie brauchen uns, die armen noch immer notleidenden Schwestern in der Provinz. Sie fürchten noch immer den Schwangerschaftsparagraphen, wo wir längst wieder an den Storch zu glauben gelernt haben. Sie streben noch nach Lorbeerkränzen, wo wir nur die Seligkeit der Rosenkränze kennen...

Fräulein Fröhlich (die Anfängerin, kommt): N'Abend, Kinder! Mich rauchert so. Hat jemand 'ne Zigarette?

Fräulein Kunze (verächtlich): Schwester Fröhlich, Sie glauben wohl, Sie sind noch in Ihrem dresdner Mädchenpensionat?

Fräulein Fröhlich: Herrje! Wie sagt Schillers Luise —: Haste Töne?

Fräulein Kunze: Ich verbiete Ihnen, derlei unzüchtige Stücke außerhalb der Bühne auch nur zu erwähnen.

Fräulein Fröhlich: Na, das ist ja hübsch. Und da wollte ich euch heute gerade aus dem neuesten Prévost vorlesen. Kinder, eine Stelle: Baiser mit Schlagsahne . . .!

Fräulein Kunze (streng): Ich verbiete Baisers und verbiete Prévost. Ich empfehle Ihnen den ‚Heiligen Augustinus'.

Fräulein Fröhlich (listig): Das kommt zu spät. Er heißt Leopold. Und er hat mir für Euch einen neuen Mikosch mitgeschickt . . .

einen Mikosch!! (Bei Nennung des Namens ‚Mikosch‘ fallen alle anwesenden Damen wortlos in Ohnmacht)

Fräulein Fröhlich: Hilfe, drei Kinder sind vom Stengel gefallen. Aber das wollen wir gleich haben. (Zur Obergarderobiere) Lemke, das neue Stück ist ausgeteilt. (Man merkt eine Unruhe unter den Ohnmächtigen) Und wissen Sie, wer die weibliche Hauptrolle bekommen hat? Ich!

Fräulein Kunze (aufspringend): Was . . . Sie talentlose Person!? Sie intrigante Bestie!?

Fräulein Müller: Sie Erbschleicherin mit Eichenlaub und Schwertern!?

Fräulein Brummer: Na, man weiß ja, woher der Wind weht . . . (Bissig) Fräulein Direktor! (Man hört den Ton einer Pauke. Es treten ein Schwester Hedwig von der Heilsarmee, eine noch rüstige Greisin mit roten Wangeln, der ehrwürdige Emanuel, ein Heiliger in den besten Jahren, und der Direktor, der noch immer die Konzession hat)

Die Damen (ekstatisch): Hallelujah, hallelujah, hallelujah!

Der Direktor: Dank euch, meine Kinder! (Er streichelt sie)

Der heilige Emanuel: Nicht doch, mein Bruder, mit dem ich mich nach langen, schweren Kämpfen endlich in trautem Bühnenverein, in treuer Bühnengenossenschaft zusammengefunden habe! (Leise) Mensch, laß doch blos de Meechens zufrieden!

Der Direktor (leise): Wenn de deutsch mit mir redst . . .

Der heilige Emanuel: Nun, meine Kinder, ist es nicht lieb von mir, daß ich euch als ständiger Moralinspektor der Deutschen Bühnengenossenschaft — das Amt füllt ja meine Tätigkeit nun bereits seit zehn Jahren völlig aus — schon wieder aufsuche? Also, meine liebe Tochter Kunze, was haben wir denn heute getrieben?

Fräulein Kunze: Erst kam der Kirchgang. Dann schämte ich mich eine halbe Stunde lang —

Der heilige Emanuel: Warum?

Fräulein Kunze: Na überhaupt. Dann ging ich zu meinem Direktor.

Der heilige Emanuel (leise zum Direktor): Läßte de Meechens immer noch nich zufrieden? (Laut) Dank, Kind! Du hast mir eine große Freude gemacht. Ich will mich aber auch erkenntlich zeigen. Hört und staunt. Ich habe euch einen leibhaftigen Leutnant mitgebracht . . .

Die Damen (wild): Wo . . . wo?

Der heilige Emanuel: Hier — unsern lieben Leutnant Hedwig von der Heilsarmee! (Enttäuschtes „Ach“ der Damen)

Schwester Hedwig: Hallelujah, wir wollen beten! (Alles betet. Allgemeines Schluchzen)

Fräulein Fröhlich (will die Tränen trocknen): Herrgott, jetzt hab ich kein Taschentuch . . .

Der Direktor (leise): Darf ich Ihnen vielleicht mein Taschentuch zuwerfen?

Der heilige Emanuel (streng): Direktor! . . . (Leise) Er läßt de Meechens noch immer nicht zufrieden!!

Rundschau

Bergers Anfang

Im Burgtheater gab es als erste Tat des neuen Direktors: ‚Sappho'. Man merkte allerlei sanftes Detail. Szenische Delikatessen. In das Gemäuer zur linken Hand war ein kleines Fensterchen gebrochen, aus dem bei Sapphos Einzug drei Personen pointiert herausblickten. Das Meer murmelte. Gelegentlich sprühte ein leises flinkes Geräusch von fernem Mädchenlachen über die Szene. Manchmal senkte sich auf Sapphos Verse ein dünnes goldenes Gespinst von Harfenklängen. Die steinerne Ruhebank rechts vorn war ein schön geschwungener steinerner Diwan; mit Moosüberzug. Die Volksszenen hatten Rhythmus und Linie. Im letzten Akt waren die erschütterten Lesbier und Lesbierinnen in einem feinen, zum Publikum hin offenen Halbkreis entwickelt, an dessen Scheitelpunkt Herr Löwe-Rhamnes stand und den Hymnus von Sapphos Unsterblichkeit zu den Sternen warf. Ueberhaupt waltete in den Volksszenen durchaus eine Art stilvoller Realistik. Es war gemeine Masse und doch auch edler Chor. Sie gebärdeten sich frei und laut, und beruhigten sich doch, tat es not, augenblicks zum starren lebenden Bild. Man merkte das Exerzitium.

Irgendwie Großes oder Neues, Ueberraschendes brachte die ‚Sappho'-Vorstellung nicht. Was sie von frühern Aufführungen des Grillparzerschen Gedichtes unterschied, war dieses: sie trug eine frische lyrische Glasur. Man spürte einen Zug ins Delikate, Feuilletonistische. Das szenische Kleid der Dichtung hatte den üblichen Schnitt, aber die Blümchen dran waren zahlreicher, farbenfroher; auch zierlicher gesteckt. Die Stimmung der Oertlichkeit kam, wie es Baron Berger programmatisch wünschte, zum hübschen, leichten Mittönen. Aber die Stimmung des Gedichtes, das helle Rot seiner jugendlichen Begehrensmotive, aus denen die weiße, kühle, große Melodie einer alles verstehenden, alles überwindenden ewigen Resignation frei wird, das könnte man sich stärker, bezwingender denken.

Immerhin war es ein schöner Theaterabend, und das Publikum spielte einen Anfall von jäher Berger-Begeisterung so ausgezeichnet, daß man die Regie der Zwischenakte fast mehr bewundern durfte als die der Akte. Darstellerisch brachte der Abend (nebst diesem Rummel) eine große Leistung: die Sappho der Frau Bleibtreu. Für die hingebungsvollen, zärtlichen Momente fehlen ihrer ein bischen kantigen und scharfen Kunst wohl die ganz milden und ganz weichen Akzente; aber ihre Leidenschaft hatte Flamme, ihr Zürnen Blitze, ihr Schmerz Größe; und für die Würde und Erhabenheit des letzten Aufschwunges, des letzten Schrittes ad astra, fand Frau Bleibtreu ein ergreifend ruhiges, wie bereits vom Irdischen abgelöstes, sanft leuchtendes Pathos der Entrückung. Herrn Löwes Rhamnes — Kurvenal-

Rollen sind die Spezialität dieses Künstlers — bebte von Gemüt, Wärme, Intensität (die sich Beifall bei offener Szene erzwang). Sowohl die Wärme wie die Intensität fehlt Herrn Gerasch. Er hat etwas wie Kraft, aber sie liegt mehr im Aeußerlichen seines Spiels, im Tempo der Rede, in der Spannweite der Gebärde. Die Kraft hängt an ihm wie ein schön drapiertes Kostümstück. Sie ist eine Funktion, nicht ein organisch Wesentliches seiner Schauspielkunst. Wenn er zu reden aufhört, schwingt nichts nach, nicht in ihm, nicht im Hörer. Man konstatiert: Feuer; und wird nicht warm. Man konstatiert: Jugend; und wird ihrer nicht froh. Man konstatiert: ein guter Schauspieler; nicht: ein guter Phaon. Fräulein Hofteufel war bei ihrem Burgtheater-Debüt vielleicht noch ein wenig schüchtern. Alles kam gar zu niedlich und püppchenhaft heraus. Ueberdies hatte sie für die Rolle einen zimperlichen Ton gewählt, der öfters nur wie ein Miauen klang. Neben der überdimensionalen Sappho genügt zum Kontrast ein normales Weib. Fräulein Hofteufel war unterdimensional. Das machte den Gegensatz fast grotesk. Im Lustspiel, im Salonstück, in der modernen ironischen Komödie werden der geschmeidigen und witzigen Begabung des Fräuleins vollere Triumphe blühen.

Alfred Polgar

Mesalliance

Der dritte Abend des Frohmanschen Repertoiretheaters brachte Shaws neuestes Werk ‚Mesalliance' unter Shaws eigener Regie. Es gab, was man so nennt, einen Lacherfolg und am nächsten Tage eine schlechte Presse. Shaw braucht das nicht zu bekümmern: er hat sein Publikum auf seiner Seite, und das scheint in jüngster Zeit wiederum gewachsen. Daß es trotz dem Zeitungsverdikt zu diesem Stück läuft und sich dabei im besten Sinne amüsiert, ist auch sehr wohl zu verstehen. Nicht blos, daß diese ‚Debatte in einer Sitzung' — der Vorhang macht aus der einen drei Sitzungen — der Shawschen Wortgefechte und Witze die Hülle und Fülle enthält: nein, es spielt auch ein neuer Ton mit, der freilich ein alter ist. Nach ‚Blanco Posnets Erweckung' ist es Shaw wieder gelungen, herzlich über sich selbst zu lachen. Er lacht über seine Zungenfertigkeit, über dies und über jenes und macht dadurch seine Zuhörer gleichsam zu seinen Freunden. Dabei geht er nicht etwa gelinde mit ihnen um. Er debattiert und zeigt ihnen doch zugleich im Beispiel, mit welcher Barbarenlust sie im Roman wie im Drama nach Handlung und abermals nach Handlung dürsten. Etwas Neues soll jeden Augenblick geschehen, und am Ende sollen sie sich auch hübsch kriegen. Und er gibt ihnen, was sie wollen. Zwei kriegen sich wirklich: „die herrliche junge Bestie" und „das prächtige Tier". Und der Geschehnisse sind auch genug da. Ein Aeroplan fällt vom Himmel mit eben jenem zweibeinigen Tier und einer polnischen Akrobatin und Triangel- wie Lebenskünstlerin; ein von Worten mutgeschwellter Handlungsgehilfe birgt sich in einem türkischen Badestuhl, taucht zur Unzeit daraus auf, zieht einen Revolver und bedroht das Leben des Hausherrn, und sie alle wirbeln über die Bühne und reden, reden, reden. Noch sind wir aber

nicht bei der Absicht dieses Stückes angelangt: eine Satire auf die Bühnenwerke und das Verlangen der Zuhörerschaft kann nur ein Nebenzweck sein; ihm würde Shaw kein ganzes Werk mehr widmen. Dazu hat er Wichtigeres zu tun. Während die ‚Handlung' vor sich geht, während die Rederei fortschreitet, während wir durch einen jener komischen Spiegel, sei er konkav, sei er konvex, zu blicken glauben, in dem unsre Gestalt, unsre Züge auf das lächerlichste verzogen und verändert erscheinen: da werden wir plötzlich, halb in Schrecken, halb in Belustigung, gewahr, daß unsre Seelen ganz nackt, ganz jeder Pose, jeder schützenden Draperie, aller ererbten oder anerzogenen oder mühsam anerzwungenen Moralbegriffe, jedes Kulturfirnisses bar, uns aus diesem Spieglein an der Wand entgegenblicken. Und wie sich die nackten Seelen einander verbinden in ihren Wünschen und Verlangen, da gibt es der Mesalliancen genug. Hübsche Reden decken dann zum Teil wieder moralische Schamtücher über die Nacktheit. Jeder dieser Charaktere aber hat zum mindesten einen Moment, manche deren sehr viele, wo es ihm geht wie Wagners Mime, wo seine Zunge unumwunden spricht, was sein Lebenswille erwünscht. Die herrliche schweifende junge Bestie, Tochter eines ehrbaren Leinenhändlers, ruft mit Augen und Puls: Komm mit, komm mit auf die Haide, dort wollen wir uns jagen und küssen. Dann spricht sie es auch aus, und das prächtige Tier, stattlich in Moralitätsbegriffe gekleidet, läßt sich jagen, und wie es, prächtig im Bau seiner ausladenden Schenkel und der breitgelagerten Brust, hinaus auf die Heide kommt, wie es die Stimmen der Natur rufen und locken hört — da wird es poetisch, das Tier, sein Blut beginnt zu singen, sein Schritt geht im Rhythmus, wie Shakespeares edler Hengst in seinem Jugendgedicht. Zum Verfolger wird der Verfolgte: die herrliche Bestie läßt das Fliehen, sie dreht und windet sich im wilden Spiel, und endlich ergibt sie sich. Eine Allianz ist geschlossen. Zur Mesalliance wird sie, da nun das Tier eine Jahresrente von dreißig Mille verlangt, um die Bestie als Ehegespons mit in den Kauf zu nehmen. Die Bestie bringt ihren Erzeuger, den ehrbaren Leinenhändler, dazu, ihr das Tier zu kaufen. So kauft einer den andern. Was eben noch nackte, aber glorreiche Natur gewesen, wird zum Handelsgeschäft. So geht die Welt weiter. Edel aber ist, wenn auch noch so verachtet von der Welt, die mutige Seele, die von solchen Alliancen nichts wissen will, der vor dem leeren Liebesrausch der Alten wie der Jungen ekelt, die ihr Werk, es sei, was es sei, zu tun hat und täglich kühn und festen Blickes wie fester Hand dem Geschick entgegensieht: das ist die Akrobatin, die Triangel- und Lebenskünstlerin aus der Polakei mit dem unaussprechbaren Namen. Findet sie sich nur in der Polakei und trägt sie stets einen solchen Namen? Ist sie, mit andern Worten, nirgends zu finden — die tapfere, edle Seele?

Frank Freund

Pariser Oper

Neben ‚Myrtil', einem sich schrecklich ernst gebärdenden altgriechischen Mythos, der aber leider nur wie eine travestierte

Operette anmutet und im übrigen von grimmigster Langweiligkeit ist, fiel die zweiaktige Novität der Opéra comique, ‚Coeur du Moulin‘, durch eine sehr schlichte und fein ziselierte Musik angenehm auf. Der Komponist Déodat de Séverac ist einer jener raren Musiker, die nicht im Dickicht archaistisch-kakophonaler Debussy-Imitation stecken geblieben sind. Die Handlung der Miniaturoper ist recht dürftig. Aber in dem ländlichen Milieu des Languedoc, dessen Lokalkolorit durch den dieser französischen Provinz eigenen Sagen- und Liederreichtum gekennzeichnet ist, nimmt sich die Episode von den zwei Liebenden Marie und Jacques farbig genug aus. Jacques kehrt aus der Fremde zurück, da die einstige Geliebte bereits die Frau seines Nebenbuhlers geworden ist. Es stellt sich heraus, daß die beiden einander noch immer lieben, und sie beschließen, zu fliehen. Doch der Pate von Jacques, ein alter Müller, der in seiner halb zerfallenen Windmühle haust, hat das Paar beim Stelldichein belauscht und bemüht sich mit der Mutter des jungen Mannes, ihn von seinem Vorhaben abzubringen. Beide indes würden ihren Zweck nicht erreichen, wenn ihnen nicht überzeugende Bundesgenossen erstünden in den Geistern der alten Mühle, die in der entscheidenden Stunde nur Jacques sichtbar werden und ihn beschwören, allein in die Fremde zu ziehen und das Glück und die Ehre der Geliebten nicht aufs Spiel zu setzen. Dies klingt etwas naiv und ist doch von einem großen Charme, da die Stimmen der Heimat, der Jugend im Wechselgesang ertönen, der Wassermann aus dem Hausbrunnen auftaucht, die Fee des Tales den Reigen anführt, der alte Bettler und die Erntegöttin sich dem mysteriösen Zug anschließen. Es sind Traumvisionen, Gestalten, von Reminiszenzen der Vergangenheit heraufbeschworen. Die ganze Szene ist von einer tiefgehenden und menschlich schönen Poesie. Jacques widersteht diesen Mahnungen nicht: er verläßt von neuem die Heimat, aber allein.

Man kann sich beim Hören der Partitur, angesichts so vieler neuester Experimente mit ähnlichen Stoffen, eines befreienden Gefühls nicht erwehren, wenn man sich vorstellt, was da etwa ein Paul Dukas, ein Camille Erlanger an Nachtmargräueln verbrochen hätten. Séverac hat das Verdienst, allen gequälten Effekten mit ängstlicher Beflissenheit aus dem Wege gegangen zu sein. Abgesehen von etlichen Erinnerungen an die modernen Exzentriker spricht er seine eigene Sprache, die manchmal freilich gar zu einfach anmutet. Was ihm besonders gut gelungen ist, die illustrative Dämmerungsskizze der übersinnlichen Stimmung, in der wir das Traumleben einer flüchtigen Vision als Realität hinnehmen, wird in der Oper auch zum Mittelpunkt des Interesses, setzt also mit dem Beginn des zweiten Aktes ein und dauert ungeschwächt bis zum Schlusse an. Der erste Aufzug wird am innigsten da, wo Marie einer Freundin ihre erste Liebe gesteht und von dem Traume spricht, der ihr die Rückkehr des Geliebten ankündigte. Ein moderner Musiker wie Séverac läßt sich selbstverständlich auch die lyrischen Elemente, die mit Zeit und Ort der Handlung gegeben

sind, nicht entgehen. Die Weinlese im Languedoc, mit ihren echoartigen, fern verhallenden Chorgesängen, den verschiedenen Anrufen und Signalen der Winzer von einem Rebenhügel zum andern, mit der wunderschön gemalten sinfonischen Freske des anbrechenden Abends: dies alles ist voll wahrhaft schöner Stimmung. Durchaus bedeutend ist es auch, wie sich allen Gestalten der Oper charakteristische und originelle Melodien im rezitativen Fluß der Orchestrierung anschmiegen und, wenn im Mondglanz die Zauberszene der Feen und Hausgeisterchen anhebt, sich schließlich zu einem bizarr geführten Quartett verschlingen. Man hat das Gefühl, als hätte Séverac nur eine kleine Dosis gewollter Banalität nötig, um sich zu einer völlig wirkungssichern Melodienführung durchzuringen. Das schmeckt nach einem Paradox; aber es gibt heutzutage Komponisten, bei denen man, neben einer zweifellos virtuosen Beherrschung ihres Handwerks eine krankhaft anmutende Scheu antrifft, die melodischen Einfälle auch auszuspinnen. Was ein Jean Nouguès, der Komponist von ‚Quo vadis', in fast abstoßendem Ueberfluß aufweist, fehlt Séverac fast ganz, und in dieser Hinsicht wird sein Talent einer Ausgestaltung bedürfen. Sie ist ihm zu wünschen, weil davon das Gelingen eines einwandfreien Werkes für ihn abzuhängen scheint.

Franz Farga

Aus Menschenliebe

Fritz Reinhold-Saalfeld stellt den folgenden Beitrag „kostenlos für Verwertung in der ‚Schaubühne' zur Verfügung":

Keuschheit

Keuschheit, ein urechtes, altes deutsches Wort, das man schon im grauen Zeitalter quasi als Maßangabe der sittlichen Höhe unsrer Urahnen gebrauchte, ist in Gefahr auszusterben.

Die heutige aufgeklärte Menschheit kann dieses Wort nicht mehr hören, ohne ein halb ironisches, halb verächtlich mitleidiges Lächeln, und was unsre Groß- und Urgroßväter einst entzückte, wenn sie vom Theater herab oder aus einem Buche die Keuschheit eines Menschen rühmen hörten, langweilt uns heute.

Worte, wie Pikanterie, Koketterie, Prostitution, Emanzipation und wie sie noch heißen mögen, sind weit mehr verbreitet als die gut deutschen Ausdrücke: Treue, Sittsamkeit, Keuschheit und Tugend.

Allerdings waren selbst unsre Urahnen nicht immer Muster von Tugend und Sittenstrenge, und Tacitus, der die Tugend sowie die Reinheit der alten Germanen besonders rühmt, hat wohl ohne Zweifel, um dem verderbten Rom einen recht klaren Spiegel vorzuhalten, ein wenig idealisiert. Die verdorbenen Sitten Roms waren den Germanen freilich fremd, trotzdem herrschte auch unter ihnen im geschlechtlichen Leben eine gewisse Freiheit, wenigstens vor der Ehe, und die noch heute so beliebten ‚Probenächte' sind schon sehr alt.

Die schweren Strafen für Unzucht und die Abneigung gegen das Dirnenwesen lassen jedoch entschieden das Lob der Keuschheit der alten Germanen zu Recht bestehen, und das Verhältnis zwischen Mann und Weib ist ein sittlicher Vorzug, der sie andern Kultur-

völkern gegenüber hochstehender erscheinen ließ und für das spätere deutsche Familienleben tiefgreifende Folgen hatte.

Später hielten jedoch auch im Germanenlande und zwar zuerst an Höfen, bald aber auch im Volke lockere Sitten und Gebräuche ihren Einzug, und wenn im heutigen Deutschland auch nie die Maitressenwirtschaft herrschte wie in Frankreich zur Zeit des Roi-Soleil und später während der Revolutionen, so haben doch im Lauf der Jahrhunderte deutsche Sitte und Keuschheit manchen Stoß bekommen, der ein bedenkliches Wanken zur Folge hatte.

Heute aber, wo ‚Aufklärung' das Losungswort ist, wo nicht nur Frauen, sondern auch Kinder emanzipiert werden, hält die Keuschheit nur mit Mühe und Not stand, und in wenig Dezennien wird man sie wohl überhaupt nur noch in Fremdwörterbüchern und Lexikas zu finden wissen.

Daß es dahin aber nicht kommt, dafür sollten Männer und Frauen vereint sorgen, und die notwendige sexuelle Aufklärung der Kinder, die trotzdem durchgeführt werden könnte, würde dann wenigstens keinen sittenverderbenden Eindruck machen. Das wäre die richtigste und vornehmste Emanzipation!

Lindaus Shakespeare

Aber warum Lindaus Shakespeare? Genau so sieht ‚Der Widerspenstigen Zähmung' aus, wenn der Direktor Kalman Lastofka vom Städtebundtheater Allenstein einmal bei Max Grube und einmal bei Max Reinhardt gewesen ist. Dieser Reinhardt gilt als ein Kunstschänder, weil er ein klassisches Drama so liest, als wäre es heute geschrieben. Lindau aber gilt als ein Kunstheiland, weil er ein klassisches Drama aus dem vermotteten Regiebuch seiner Vorgänger kennen lernt und es durch Reinhardtsches Detail ein bischen aufzumuntern trachtet. Es ist eine Art widernatürlicher Unzucht. „Zu Berlin im alten Schlosse Kann man sehn, aus Stein gemetzt, Wie ein Weib mit einem Rosse Sodomitisch sich ergetzt". Lindau baut eine Szenerie, die nirgends mehr erlaubt sein sollte. Eine Straße in Padua, die für ‚Marino Falieri', einen Saal des Baptista, der für ‚Uriel Acosta' und ein Zimmer des Petruchio, das für Koppel-Ellfelds ‚Renaissance' weit besser passen würde (und wahrscheinlich einmal gepaßt hat) als für Shakespeares Komödie. Bei Petruchio hängt — man traut seinen Augen nicht — in Lebensgröße Botticellis ‚Frühling', und wenn das auch für Lindaus Kunstverständnis das Todesurteil ist, so freut man sich doch, Käthchens rauhen und rohen Bändiger auf diese Weise zu einem sensibeln Kunstkenner werden zu sehen. Vor diesem fehlgewanderten Gemälde und zwischen diesen stumpfen, abgetakelten, höchst grauenvollen Notkulissen bewegen sich Gewänder, die wie gemacht sind, schönheitsdurstige Augen zu erbittern. Es entsteht eine Atmosphäre von Ledernheit, die für ein Passionsspiel zu trostlos wäre. Man wird auf den Proben bemerkt haben, daß diesem ersten Akt ein zweiter von ähnlicher Langweiligkeit unmöglich folgen dürfe. Die Frage war: Was tun? Selbst ein starr-reaktionärer Dramaturg wie Bulthaupt hat eingesehen, daß ‚Der Widerspenstigen

Zähmung' nur zu retten ist, wenn die Regie versteht, „durch ein starkes Auftragen der Farben die Handlung in das Reich des Prinzen Karneval zu verlegen und die Darsteller zu bewegen, in bunter und krauser Laune mit der Buntscheckigkeit der Requisiten und Kostüme zu wetteifern". Weil Reinhardts Regie das verstanden hat, ist sie gesteinigt worden. Lindau hat weder den Mut noch die Phantasie, der Komödie buntscheckige Requisiten und Kostüme eigener Erfindung zu gönnen; aber er hat die entwaffnend naive Ungeniertheit, für seine staubige, lahme und zahme Inszenierung, die als Demonstration gegen Reinhardt gedacht ist, Reinhardt als Mitarbeiter heranzuziehen. Er sieht ihm ab, was er irgend kann, und es zeugt noch nachträglich für die Kraft der Reinhardtschen Einfälle, daß es nicht einmal Lindau gelingt, sie zu kompromittieren. Aber er kompromittiert sich selbst, weil diese Einfälle zur Blüte nur in dem Erdreich kommen können, worin sie gewachsen sind, und auf dem dürren Holz der Hofbühne kläglich zusammenschrumpfen müssen. Wenn Petruchio dem Baptista die Hand zerquetscht; wenn Grumio aus seinen zwei Beinen und seinen vier Buchstaben alle erdenklichen Komiken herausholt; wenn er und seine Genossen sich zu Knäueln zusammenballen und wieder lösen, über Stühle springen und bäuchlings über Tische rutschen, Naturlaute von sich geben und in jeder Hinsicht zu Clowns werden: so sind das, mit andern, Effekte, die eine grenzenlos groteske Uebertreibung künstlerisch veredeln wird, die aber unerträglich werden, sobald sie schon auf halbem Weg ermatten. „Mein Herr ist toll", sagt Grumio von Petruchio. Reinhardt zieht, wie sichs gehört, die Konsequenzen dieses Wortes. Bei Lindau zupft Petruchio den Grumio zum Beweise leicht am Ohr und fällt sich, wo er Stock und Peitsche schwingt, rechtzeitig selber in den Arm. Wir wissen ja: er ist ein Botticelli-Freund; und es ist wirklich nichts als eine kleine Vergeßlichkeit des alten Lindau — entschuldigt durch den Wunsch, im Laufe eines langen Abends wenigstens einen einzigen eigenen Gedanken zu haben — daß er den sanften Heinrich nicht blos zerlumpt, sondern sogar betrunken auf die Hochzeit kommen läßt. Was weiterhin Erbauliches geschah, muß man von einer stärkeren Natur erfragen: ich hatte nach dem vierten Akt genug. Die Schauspielkunst war nicht geeignet, mich zu halten. Vollmer, für den es mindestens drei Rollen gibt, wird offenbar für den ‚Familientag' geschont. Herr Vallentin ist komisch; aber selbst für den derben Grumio zu unfein. Immerhin — die andern Komiker des Hauses Lindau sind nicht einmal komisch. Ueber Käthchen ist kein Wort zu sagen. Wahrscheinlich wäre Fräulein Arnstädt als Bianca möglich. Aber diese ist ganz gut bei Fräulein Ressel aufgehoben, die sich nur allerlei Geziertheiten verbieten muß und ihren dunkeln Typus nicht durch blonde Locken fälschen darf. Petruchio ist Herr Patry, der als unser Zeitgenosse immer einen wahren Ton, für Shakespeare aber einfach nicht den Umfang hat. Der Tagespresse freilich ist das alles ganz egal. Seit einem Vierteljahr war William tot. Jetzt lebt er wieder, Gott sei Dank! S. J.

Aus der Praxis

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

4. 3. Clara Viebig: Fräulein Schalläböck, Ein Akt. Wien, Lustspieltheater.

5. 3. Paul Ernst: Demetrios, Fünfaktige Tragödie. Weimar, Hoftheater.

Alfred Joeckel: Die Krone im Rhein, Fünfaktiges Märchendrama. Jena, Stadttheater.

9. 3. Arthur Lippschitz: Der G. m. b. H.-Tenor, Vieraktiger Schwank. Magdeburg, Stadttheater.

Kurt Neurode: Außerhalb der großen Menge, Schauspiel. Breslau, Lobetheater.

2. von übersetzten Dramen

Jerome K. Jerome: Der Fremde, Eine Legende von heute. Wien, Deutsches Volkstheater.

Bernard Shaw: Blanco Posnets Erweckung, Ein Akt. Prag, Neues Deutsches Theater.

3. in fremden Sprachen

Guiseppe Baffico: Feindliche Liebe, Dreiaktiges Lustspiel. Rom, Teatro Argentina.

Henry Bataille: Die törichte Jungfrau, Vieraktiges Schauspiel. Paris, Gymnase.

Tristan Bernard: Der anspruchsvolle Maler, Einaktiges Lustspiel. Paris, Comédie.

Guelfo Civinini: Püppchen, Ein Akt. Rom, Teatro Metastasio.

Romain Coolus: Eine Frau ging vorüber, Schauspiel. Paris, Renaissance.

Perez Galdos: Kassandra, Drama. Madrid, Teatro Espanol.

John Galsworthy: Gerechtigkeit, Schauspiel. London, Duke-of-York-Theatre.

Viktor Margueritte: L'Imprévu, Zweiaktiges Drama. Paris, Comédie.

W. Somerset Maugham: Der zehnte Mann, Drama. London, Globe-Theatre.

Ettore Moschino: Tristan und Isolde, Drama. Venedig, Teatro Goldoni.

Dario Nicodémi: Die Flamme, Schauspiel. Paris, Théâtre Réjane.

Rigond: 1812, Dreiaktiges Versdrama. Paris, Théâtre Antoine.

Bernard Shaw: Mesalliance, Eine Debatte. London, Duke-of-York-Theatre.

Deutsche Dramen im Ausland

Rom (Teatro Metastasio): ‚Ritter, Tod und Teufel' von Rudolf Lothar.

Neue Bücher

Julius Bab: Bernard Shaw. Berlin, S. Fischer. 452 S. M. 6,—.

Oskar Ballweg: Das klassizistische Drama zur Zeit Shakespeares. Heidelberg, Carl Winter. 129 S. M. 3,—.

A. Ehrenzweig: Beiträge zu einem österreichischen Bühnengesetz. Wien, Alfred Hölder. 68 S.

O. E. Lessing: Die neue Form, Ein Beitrag zum Verständnis des deutschen Naturalismus. Dresden, Carl Reißner. 233 S.

Dramen

Otto Krause: Das Meergespenst. Fünfaktige Dramatische Dichtung. Dresden, Rudolf Kraut. 129 S.

Maurice Maeterlinck: Maria Magdalena, Dreiaktiges Drama. Jena, Eugen Diederichs. 77 S. M. 2,—.

Ernst Reinmann: Der General Bonaparte, Fünfaktiges Schauspiel. Berlin, S. Fischer, 164 S. M. 3,—.

Ernst Rosmer: Achilles, Dreiaktige Tragödie. Berlin, S. Fischer, 124 S.

Wilhelm Schmidtbonn: Hilfe! Ein Kind ist vom Himmel gefallen, Dreiaktige Tragikomödie. Berlin. Egon Fleischel & Co. 103 S. M. 2,—.

Bernard Shaw: Kleine Dramen (Wie er ihren Mann belog; Blanco Posnets Erweckung, Zeitungsausschnitte). Berlin, S. Fischer. 167 S.

Johannes Tralow: Das Gastmahl zu Pavia, Dreiaktiges dramatisches Gedicht. Leipzig, Philipp Reclam junior. 52 S. M. —,20.

Zeitschriftenschau

Josef Altmann: Erinerungen an Luise Neumann. Der neue Weg XXXIX, 9.

Elisabet Bernhard: Schauspielkunst und soziale Frage. Hilfe XVI, 16.

Hermine Diemer: Oberammergau vor den Passionsspielen. Reclams Universum XXVI, 22.

Pierre Dupont: Edmond Rostand. Reclams Universum XXIV, 22.

Anna Ethel: Clara Ziegler. Frauenrundschau XI, 4.

Paul Ernst: Drama und Zuschauerraum. Deutsche Bühne II, 4.

N. Fey: Zwei Kämpfer ums Dasein des Dramas (Otto Ludwig und Friedrich Hebbel). Ueber den Wassern III, 1/2.

Ludwig Fränkel: Wie man heute Shakespeare hüben und drüben ehrt. Nord und Süd XXXIV, 11.

Paul Friedrich: Die Stilform des Dramas. Das Theater 13.

Oscar Geller: Hertha von Hagen. Bühne und Welt XII, 11.

A. D. Goltz: Ausstattungsprobleme im Drama. Merker 10.

Anselma Heine: Die Mutter auf der Bühne. Frauenfortschritt 1.

Eugen Isolani: Andreas Hofer auf der Bühne. Deutsche Bühne II, 4.

Viktor Klemperer: Paul Heyse als Dramatiker. Das Theater 13.

B. von Kospoth: Alexander Dumas als Theaterdirektor. Der neue Weg XXXIX, 8.

Joseph August Lux: Die künstlerischen Irrtümer des ‚Chantecler'. Das Theater 13.

S. Markus: Das Scalatheater in Mailand. Bühne und Welt XII, 11.

Edgar Pierson: Marie Bayer-Bürck. Bühne und Welt XII, 11.

Hertha Rossow: Eine Vorstufe zu Hebbels ‚Agnes Bernauer'. Der neue Weg XXXIX, 8.

Karl-Ludwig Schröder: Theater und Frauenfrage. Deutsche Theaterzeitschrift III, 10.

Ernst Schur: Marionetten. Neue Rundschau XXI, 3.

Edgar Steiger: Die Toilette der Theaterdamen. März IV, 5.

Valerian Tornius: Goethes Regiekunst. Der neue Weg XXXIX, 8.

Walter Turszinsky: Hans Waßmann. Das Theater 13.

Karl Vogt: Der Fall Rickelt und andres. Theatercourier 845.

— Der Melchthal als Rolle. Der neue Weg XXXIX, 9.

W. Wimmershof: Friedrich Hebbel und Wesselburen. Masken V, 25.

Georg Zink: Die Miniaturbühne. Türmer XII, 6.

Altenburg (Sommertheater): Meta Basedow, Hermann Becker, Emmy Buchel, Erna Keller, Sigmund Matuszewsky.

Aussee (Kurtheater): Leopold Ga-

Engagements

bel, Ada Monté.

Baden-Baden (Großherzogliches Theater): Rudolf Lehner, Sommer 1910.

Baden bei Wien (Stadt- und Kurtheater): Rudolf Meinert.

Berlin (Berliner Theater): Maria Karsten 1910/15.

— (Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus): Toni Ansorge 1910/13, Armin Wassermann, Mia Weißleder 1910/12.

— (Kleines Theater): Heinz Sarnow 1910/15.

— (Neues Volkstheater): Hans Boykow 1910/13, Helene Riechers.

Bern (Neues Stadttheater): Arthur Seidler.

— (Stadttheater): Oscar Orth 1910/11.

Bonn (Stadttheater): Agnes Straub 1910/11.
Breslau (Sommertheater): Maria Karsten 1910.
Cottbus (Neues Stadttheater): Heinrich Albes, Lilly von Arvay 1910/11, Karl Wolff.
Czernowitz (Stadttheater): Gabriele Benda; Gertrude Pflüger-Westhäuser, William Pflüger 1910/11.
Danzig (Stadttheater): Gustav Rothe 1910/11.
Elster (Kurtheater): Mary Schuhmann 1910.
Flensburg (Stadttheater): Hans Jüngst 1910/11.
Frankfurt an Main (Residenztheater): Ernst Riemann.
Frankfurt an der Oder (Stadttheater): Clara Uhlmann 1910/12.
Freiburg (Stadttheater): Otto Bickelmann 1910/13.
Freudenstadt (Kurtheater): Paula Clausen, Virginia Earl, Hermann Jäger, Alice Rautenberg, Hedwig Richter, Thea Tillmann.
Gera (Hoftheater): Wilhelm Berhold, Otto Provence.
Görlitz (Wilhelmtheater): Leontine Behrend, Sommer 1910.
Graz (Vereinigte Stadttheater): Karl Renner 1910/12.
Hamburg (Deutsches Schauspielhaus): Eugenie May, Hermann Wlach.
—(Neues Theater): Wally Rossow.
Hannover (Deutsches Theater): Reinhold Richter, Sommer 1910.
— (Uniontheater): Benja Adalbert, Sommer 1910.
Harburg (Stadttheater): Marianne Fritzsche 1910/11.
Heidelberg (Stadttheater): Berthold Robert 1910/11.
Helgoland (Sommertheater): Dina Großberg, Rudolf Rieth 1910.
Karlsbad (Stadttheater): Angelika Scherrer 1910/11.
Königsberg (Luisentheater): Gertrude Pflüger-Westhäuser, William Pflüger, Julius Stoeger, Sommer 1910.
Kreuznach (Kurtheater): Rolf Salberg.
Leipzig (Battenbergtheater): Bruno Wald.
— (Schauspielhaus): Reinhold Balqué 1910/13.
Liegnitz (Sommertheater): Emil Hahn 1910.
Lübeck (Stadthallentheater): Dora Blobel, Sommer 1910.
— (Stadttheater): Lotte Werner 1910/12.
Magdeburg (Wilhelmtheater): Dora Reichel 1910/11.
Mainz (Stadttheater): Marco Schwarze 1910/12.
Mülhausen (Stadttheater) Willy Brohs 1910/12.
Münster (Volkstheater): Arnold Marlé 1910/13.
Neustrelitz (Hoftheater): Richard und Lici Lange 1910/11.
Norderney (Kurtheater): Elly Tharba 1910.
Nürnberg (Stadttheater): Gustav Janger 1910/13.
Posen (Neues Stadttheater): Johanna Althof 1910/11.
Pyrmont (Schauspielhaus): Margarete Liebscher, Sommer 1910.
Riga (Hagensberger Park): Wanda Lindner, Sommer 1910.

Todesfälle

Leopold Demuth in Czernowitz. Geboren am 2. November 1861 in Brünn. Mitglied der wiener Hofoper.

Ludwig Hevesi in Wien. Geboren am 20. Dezember 1843 in Budapest. Theaterkritiker des wiener Fremdenblatts.

Julius Hofmann in München. Geboren 1840 in Ehrenfriedersdorf. Früher Direktor des cölner Stadttheaters und Intendant des mannheimer Hoftheaters.

Vera Kommissarschewskaja in Petersburg. Geboren 1863. Tragödin.

Nachrichten

Zum Intendanten des mannheimer Hoftheaters ist Ferdinand Gregori, Mitglied des wiener Burgtheaters, gewählt worden.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW. 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 12
24. März 1910

Der Entwurf eines Stellenvermittlergesetzes / von Richard Treitel

Dem Reichstag ist der Entwurf eines Stellenvermittlergesetzes zugegangen, der auch Theater und Varietee angeht. Aber lassen die ganz besonders gearteten Verhältnisse beim Theater und Varietee zu, daß die in diesen Gewerbebetrieben tätigen Personen auf die gleiche Stufe mit andern Stellenvermittlern gestellt werden? Wer sich mit der Vermittlung von Hausgesinde, Landarbeitern, Schiffsleuten beschäftigt, muß anders behandelt werden als der Agent für Theater, Varietee- und Konzertkünstler. Eine solche Spezialisierung vermisse ich in dem Entwurf zum Stellenvermittlergesetz, und das scheint mir eine wesentliche Schwäche des Entwurfs, die zu beseitigen vielleicht noch Zeit ist.

In der Begründung zum Entwurf sagt die Regierung, daß eine Verschärfung der Bestimmungen der Gewerbeordnung notwendig ist, um den Auswüchsen des Stellenvermittlergewerbes zu steuern, was durch die bisherige Gesetzgebung nicht gelungen sei. Die früher erhobenen Klagen wegen übermäßiger Höhe der Gebühren, Beförderung des Stellenwechsels, Verleitung zum Verlassen der Stelle und zum Kontraktbruch, Vernachlässigung der Interessen der Arbeitgeber und der Arbeitnehmer, gewissenloser Ausbeutung der Arbeitnehmer, Benachteiligung der öffentlichen Interessen, bestünden nach wie vor.

Das ist ein scharfes Urteil; aber man wird zugestehen müssen, daß es für die Theater- und Varietee-Agenten bis zu einem gewissen Grade zutrifft, wenn auch einige große und größere Agenturen sauberer und korrekter in ihren Geschäften geworden sind.

Der Entwurf sieht zur Behebung der Mißstände im Stellenvermittelungswesen folgende Neuerungen vor:

1. Der Stellenvermittelungsbetrieb soll von einer behördlichen Genehmigung abhängig gemacht werden, die nur zuverlässigen Personen und auch diesen nur dann erteilt wird, wenn ein Bedürfnis vorliegt.

2. Die Landeszentralbehörden sollen die nähern Bestimmungen über die Befugnisse und über den Geschäftsbetrieb der Stellenvermittler erlassen.
3. Die Gebühren sollen nicht mehr von den Stellenvermittlern festgesetzt und von der Polizei lediglich bescheinigt, sondern von den Landeszentralbehörden oder den von ihr bezeichneten Behörden, nach Anhören von Vertretern der Stellenvermittler, der Arbeitnehmer und der Arbeitgeber, festgesetzt werden.
4. Einem Stellenvermittler soll es verboten sein, gewisse Nebengewerbe zu betreiben.

Das sind wohl die hauptsächlichsten Neuerungen, zu denen sich vom Standpunkt der Theater- und Varitee-Agenten allerlei bemerken läßt.

Die Prüfung der Bedürfnisfrage durch die Polizei ist keinesfalls ein geeignetes Mittel, um Unzuverlässigkeiten in der Stellenvermittelung vorzubeugen. Dieses Mittel wird vielleicht der behördlichen Willkür weiterhin Vorschub leisten, ohne irgend etwas an den Mißständen zu bessern. Die Polizei kann wohl in der Lage sein, zu beurteilen, ob für lokalisierte Gewerbebetriebe, wie für Gesindevermittler, Vermittler für Landarbeiter und dergleichen, ein Bedürfnis vorliegt. Sie ist aber nicht imstande, zu entscheiden, ob für eine Künstleragentur ein Bedürfnis vorliegt. Die Stellenvermittler für Bühnenangehörige werden sich möglichst in größern Kunstzentren niederlassen und werden von dort aus Abschlüsse für alle Weltgegenden machen. Wie will die Polizei, auch wenn sie sich bei Verbänden erkundigt, feststellen, ob das Bedürfnis an Agenten gedeckt ist? Wer könnte überhaupt auf eine solche Frage auch nur eine einigermaßen zutreffende, nicht absolut willkürliche Antwort erteilen?

Ich halte ein andres Mittel, um den Unzuträglichkeiten, die sich herausgestellt haben, zu steuern, für viel wirksamer. Man erteile ruhig jedem Petenten die Konzession. Man verlange von ihm keinen Befähigungsnachweis; man verlange auch nicht, daß die Korporationen den Petenten kennen, sondern lasse uneingeschränkt freien Wettbewerb zu. Aber man verschärfe, soweit es irgend geht, den § 53 der Gewerbeordnung, nach dem die einem Stellenvermittler erteilte Konzession zurückgenommen werden kann. Man gehe dabei vielleicht noch weiter, als es der Entwurf vorsieht.

§ 6 des Entwurfs sagt: „Die Erlaubnis zum Gewerbebetrieb des Stellenvermittlers ist zurückzunehmen, wenn sich aus Handlungen oder Unterlassungen des Stellenvermittlers dessen Unzuverlässigkeit inbezug auf den Gewerbebetrieb ergibt. Die Unzuverlässigkeit ist stets anzunehmen, wenn der Stellenvermittler wiederholt bestraft ist, weil er die festgesetzte Gebührentaxe überschritten oder sich außer den taxenmäßigen Gebühren noch Vergütungen andrer Art von dem Ar-

beitnehmer hat geben oder versprechen lassen, oder weil er dem Verbote des § 3 zuwider ein unzulässiges Nebengewerbe betrieben hat."

Dieser § 6 geht schon ziemlich weit. Wenn man ihn noch etwas erweitern könnte, wäre die Möglichkeit gegeben, Agenten, die sich nicht bewährt haben, auszuschalten. Solche Leute sind dann mit dem Stigma der Konzessionsentziehung gekennzeichnet, und das ist nach den heutigen Anschauungen wirksamer als jede von vornherein erfolgende Prüfung der Bedürfnisfrage oder der Zuverlässigkeit.

§ 15 des Entwurfes bestimmt, daß die Landeszentralbehörden Bestimmungen über den Umfang der Befugnisse und Verpflichtungen sowie über den Geschäftsbetrieb der Stellenvermittler erlassen können. Das ist keine Neuerung für Preußen. Das ist auch bisher so gewesen. Und aus dem bestehenden Zustand ergibt sich, daß für Theater und Varietee diese Bestimmung nicht paßt. Jeder Bundesstaat hat verschiedene Bestimmungen über die Befugnisse und den Geschäftsbetrieb der Agenten erlassen; die Agenten wußten häufig selbst nicht genau, wie sie sich zu verhalten hatten. In Preußen waren die Bestimmungen anders als in Sachsen und in Sachsen anders als in Bayern; und so ging es fort. Es mag nun wieder richtig sein, den Landeseigentümlichkeiten Rechnung zu tragen, wenn es sich um Vermittelung von Landarbeitern und Schiffsleuten handelt. Bühne und Varietee kennen derartige Landeseigentümlichkeiten nicht. Aus der Buntscheckigkeit der in den verschiedenen Bundesstaaten verschiedenen Bestimmungen haben sich eine Unzahl von Unzuträglichkeiten und Unsicherheiten ergeben.

Für die Bühnenstellenvermittelung besteht die Notwendigkeit einheitlicher, für das ganze Reich geltender Vorschriften. Es wäre also zweckmäßiger, wenn man, statt den Landeszentralbehörden, dem Bundesrat das Recht erteilte, Bestimmungen über den Umfang der Befugnisse und Verpflichtungen sowie über den Geschäftsbetrieb der Stellenvermittler zu erlassen. Durch eine Bundesratsverordnung kann die Materie einheitlich für das ganze Reich geregelt werden.

§ 4 des Entwurfes bestimmt folgendes: „Für die den Stellenvermittlern zukommenden Gebühren können von der Landeszentralbehörde oder den von ihr bezeichneten Behörden nach Anhörung der Beteiligten Taxen festgesetzt werden." Das ist eine recht erhebliche Neuerung. Nach § 75a der Gewerbeordnung waren die Gesindevermieter und Stellenvermittler verpflichtet, das Verzeichnis der von ihnen für ihre gewerblichen Leistungen aufgestellten Taxen der Ortspolizeibehörde einzureichen und in ihren Geschäftsräumen an einer in die Augen fallenden Stelle anzuschlagen. Die Taxe durfte jederzeit abgeändert werden, blieb aber so lange in Kraft, bis die Abänderung der Polizeibehörde angezeigt und das abgeänderte Verzeichnis in den Geschäftsräumen angeschlagen wurde. Die Behörde hatte keinerlei Einfluß auf die Taxen. Die Taxen wurden lediglich polizei-

lich abgestempelt. Dieser Umstand trug zur Täuschung der Interessenten bei, weil vielfach die falsche Vorstellung erweckt wurde, daß die Gebühren polizeilich festgestellt seien. In diesem Irrtum befanden sich selbst viele Juristen. Jetzt soll dies anders werden. Die Behörden sollen jetzt nach Anhörung der Beteiligten Taxen festsetzen können. Und das ist eine bedeutsame Neuerung darum, weil ja seit langer Zeit über die Höhe der Gebühren der Theater- und Varietee-Agenten geklagt wird. Der Theateragent nimmt heutzutage durchschnittlich fünf, der Varietee-Agent zehn Prozent. Es dürfte nach der heutigen Strömung keine Aussicht vorhanden sein, daß diese Taxen von der Behörde festgesetzt werden. Wie sich dazu die Agenturen stellen, kann ja nicht zweifelhaft sein. Sie werden aber nach Lage der Sache kaum etwas mit ihren Vorstellungen erreichen, auch wenn sie mitteilen und nachweisen, daß bei der Hast, die in diesem Geschäft obwaltet, die Spesen ungewöhnlich hoch sind, und daß in einer Theater- oder Varietee-Agentur mehr telegraphiert und telephoniert wird als in irgend einem andern Beruf. Ein Bedenken wird die Regelung sicher haben: gerade die wohlhabendern von den Agenten, die ja durch ihre Wohlhabenheit immerhin gewisse Garantien bieten, werden sich notgedrungen vom Geschäft zurückziehen und dieses Geschäft andern überlassen. Hoffentlich wird auch erwogen, ob das sehr zweckmäßig für die Beteiligten sein kann. (Schluß folgt)

Tope / von Peter Altenberg

Ich dichte hie und da auch Toiletten. Immer nur für eine einzige Dame. Sie ist natürlich lang und ganz schlank, wie ein Marathon-Sieger, hat eine Stumpfnase, Gott sei Dank großen Mund und starke Lippen, hechtgraue Augen, rotbraune Haare und anliegende papierdünne, edelgemuschelte Ohren. Hände und Füße sind lang-schmal. Sie sieht aus wie eine junge slovakische Bäuerin, an der der adelige Gutsherr mitgearbeitet hat.

Ich entwarf die Toilette Tope (Der Maulwurf): Ein seidendünner maulwurfgrauer Samt (Pan), die Bluse ohne Naht, nur wie ein zusammengelegtes Tuch, aber lang. Ein Gürtel, riesig breit, aus dunkelgrauen und weißen Glasperlen, riesige Schließe aus oxydiertem grauen Silber. Riesige kugelige graue Perlmutterknöpfe. Der Rock vollkommen bis hinab zum Zuknöpfen, mit denselben Riesenknöpfen. Grauer Sombrero mit grauem breiten Lederband und weißer, an der rechten Seite herabwallender Straußfeder. Grauer Seidenschirm mit grauem dicken Perlmuttergriff. Grauseidene Strümpfe, graue Antilopenhandschuhe, graue Schuhe aus mattem dünnen Leder.

Ich sagte zu der Dame: „Machen wir zusammen ein Gedicht —.“

„?!?“

„Ich komponiere eine Toilette, und Sie tragen sie. Das ist das schönste Gedicht!“

Die goldene Ritterzeit

Von der herrlichen Sorma soll erst die Rede sein, wenn sie noch eine neue Rolle gespielt hat. ‚Die goldene Ritterzeit‘ ist von Marlowe. Das ist nicht etwa Christopher, sondern Charles Marlowe; nicht der Vorgänger von William Shakespeare, sondern der Nachfolger von Brandon Thomas, als welcher ‚Charleys Tante‘ gedichtet hat. Damit und mit der ‚Klabriaspartie‘ und ‚Madame Bonivard‘ und nicht allzu vielen andern Werken gehört ‚Die goldene Ritterzeit‘ in die Reihe der hygienischen Dramen. Man geht aus dem Leim; ist einem kleinen Schlaganfall nahe; erspart ein russisch-römisches Bad; fühlt den Blutumlauf befeuert; kriegt einen Bärenhunger; schläft ungewiegt und sieht im Traum den Sir Guy de Vere, Freiherrn zu Beechwood, auch diejenigen Erlebnisse träumen, von denen die Keuschheit des Autors die oft entweihte Szene des Neuen Theaters freigehalten hat. Daran besonders erkennt man sein Britentum, daß er die Männlichkeit seines Helden, mit der ein Franzos anderthalb Akte bestritten hätte, nur gerade als selbstverständlich annimmt. Diesem Helden nun genügt es nicht, sich als Kind zurückezuträumen. Er sieht sich gleich um siebenhundert Jahre in eine Vergangenheit versetzt, in der er alle seine Bekannten und Verwandten, Liebsten und Rivalen, Geschäftsfreunde und Bediensteten mit historischen Namen, Kleidern und Schnäbeln wiederfindet. Es dauert einen ganzen langen ersten Akt (und dürfte doch nur einen schnellen, vorspielartigen Auftritt dauern), bis es so weit ist. Aber wenn es so weit ist, dann ergibt sich aus dem Kontrast des zwanzigsten zum dreizehnten Jahrhundert eine Komik, der auch die schwärzeste Melancholie schwer widerstehen könnte. Nicht etwa, daß sich Herr Marlowe sonderlich verrückt und phantastisch gebärdet. Dazu ist er viel zu kühl und überlegt. Er hat seinen einen Einfall und beutet ihn logisch, nicht psychologisch aus. Denn wenn Sir Guy psychologisch richtig träumte, dann würden seine Vorstellungen kunterbunt und zusammenhangslos durcheinanderkugeln, würden abenteuerliche Formen und die verwegensten Dimensionen bekommen und irgendwelche Elemente aufweisen, die so wenig in der Existenz des noch wachen wie des wieder wachen Schloßherrn zu finden sind. Aber der nüchterne Engländer zieht der Zickzacklinie die gerade Linie vor (und macht es verständlich, warum der regelfeindliche Ire Shaw nicht aufhört, das pedantische Nachbarvolk zu verspotten). Er bewältigt die unkontrollierbare Traumwelt nach den Gesetzen des hellichten Tages, zu dem die Nacht einfach in Parallele gesetzt wird. Gebild und Wort sind hier

und dort und lediglich durch die sieben Jahrhunderte geschieden. Erst innerhalb dieser planvoll abgesteckten Grenzen tobt sich die herzhafteste Possennarrheit aus. Auch die erfinderischste. Aus dem einen Thema werden alle Motive und Variationen, alle Möglichkeiten und Spannungen, alle Verknüpfungen und Steigerungen herausgewittert und herausgeholt. Der fruchtbarste Witz ist es, daß mit dem zweiten Akt der Traum zu Ende und doch noch nicht zu Ende ist. Wenn der träumende Sir Guy seinen Mitmenschen ihre Mittelalterlichkeit nicht glauben wollte, so sollen sie dem erwachten seine eigene Mittelalterlichkeit glauben, in die er sich schließlich hineingelebt hat. Damit entsteht ein neuer Kontrast und eine dramatische Existenzberechtigung für den dritten Akt, der sonst wahrscheinlich ein mattes Anhängsel wäre. So gewinnt dieses hygienische Drama schließlich eine Rundung, für die es durchaus einen aesthetischen Maßstab verlangen kann. Da es bescheiden und aufrichtig genug ist, sich Burleske zu nennen, so brauchen wir nicht zu verschweigen, daß es als Burleske einen ansehnlichen Rang einnimmt. Herr Schmieden aber wird jetzt hoffentlich zugeben, daß man keineswegs aus Antipathie gegen ihn, sondern aus sachlichstem Widerwillen vor einem teils kitschig byzantinischen, teils ganz belanglosen Repertoire sein Theater bisher scheel angesehen hat. Vielleicht hilft ihm sein erster Erfolg auf den rechten Weg. Freilich, da er so lange ziel- und ahnungslos herumgetappt ist und das Publikum in andre Theater hineingespielt hat, wäre es immerhin denkbar, daß selbst dieses Stück, das anderswo zweihundert Mal gegeben werden müßte, gerade ihn nicht rettet. Er könnte das als neuen Beweis für die bekannte Ungerechtigkeit des Weltlaufs empfinden, weil das Verdienst, einen so belebenden Schwank bemerkt zu haben, nicht einmal sein einziges ist. Er hat auch für die Hauptrolle, für die Thielscher nicht elegant und Harry Walden heute noch nicht breit genug wäre, einen Schauspieler gestellt, der wie dafür geschaffen ist: Herrn Georg Baselt. Er ist klein, behaglich, pfiffig und bei aller drastischen Treffsicherheit von vollendeter Diskretion. Kein Moment der frech-grotesken Rolle, die den Abend und die Bühne füllt, hat diesen Darsteller zur Aufdringlichkeit verführen können. Bei solcher Enthaltsamkeit, bei so geschmackvollem Verzicht auf billige Effekte gehört schon ein beträchtliches Maß von Künstlerschaft dazu, um drei Stunden lang die Vielen und die Wenigen zu fesseln. Herr Baselt ist aber nicht nur überraschend mannigfaltig, sondern scheint dazu einen Fonds von Menschlichkeit zu haben, der sich auch ernstern Ansprüchen gewachsen zeigen dürfte, als eine englische Burleske sie erhebt.

Der Geburtstag der Infantin / von Paul Stefan

Eine ausgezeichnete, völlig moderne und bei aller Kühnheit der Akkorde in jeder Note klingende Musik hat der junge Wiener Franz Schreker nach Wildes Märchen vom buckligen Zwerg geschrieben. ‚Der Geburtstag der Infantin' heißt die Pantomime. Im Sommer hat man sie im Gartentheater der Kunstschau — das war das improvisierte Ausstellungsgebäude der Klimtgruppe — einmal aufgeführt. Jetzt treten darin die Schwestern Wiesenthal auf. Wie es in Wien schon geht, im Varietee. Man sieht also zuerst Kinematographenbilder, dann Akrobaten, dann das boxende Känguruh (ach, es lebt nicht nur im Reich der Träume!) und dann — aber nur am Sonntag Nachmittag, denn das Abendpublikum hat den Geschmack dieses Schauspiels nicht ertragen können — dann sieht man eine durch den Maler Erwin Lang veredelte Bühne, die für kurze Minuten vornehmste, unvergeßliche Kunst vermittelt. Schwarz und wuchtig steht, nahe dem hohen silbernen Spiegel, der Thronstuhl. Man feiert den Geburtstag der Infantin. Else Wiesenthal läßt einen angedeuteten Stierkampf vorbeigehen; aber ein Puppenspiel löst sanfte Tränen, die sie mit wundervollen Händen verheimlicht. Erstaunte Blicke begegnen einem häßlichen Zwerg, der ihr zum Ergötzen seine Waldtänze im höfischen Saal wiederholen soll. Die Prinzessin ist von dieser Pein der Häßlichkeit nicht gerührt, ist nur neugierig und, da sie die Verwirrung, die aufkeimende leidenschaftliche Bewunderung des Zwerges gewahrt, spielerisch genug, ihn noch mehr zu verwirren, seine Flammen herauszufordern. Die Hofgesellschaft verläßt den Raum. Da sieht der Zwerg im Spiegel zum ersten Mal sein Bild. Wie er es erkennt, wie er sich seiner Häßlichkeit bewußt wird, sich vor Scham am Boden krümmt, sich kauert und duckt, daß es den Edelfräulein ein Tanz scheint, das spielt Grete Wiesenthal, und in aller grotesken Entstellung merkt man die zauberhafteste Märchenerscheinung, den süßesten Reichtum eines Herzens an Demut und Erbarmen, die holdeste Primitivität, die aus der Einfalt blüht. Wer es mit sehenden Augen erfahren will, wie Gnade der Geburt aus den schlechtesten Lumpen leuchtet, der erlebe diese Szene . . . Der Zwerg stirbt schließlich im Gram über seine Häßlichkeit und die Schönheit der Prinzessin, die längst neuen Festen nachsinnt.

Hierauf: Amerikanischer Drahtseilakt. Oder: Der Musikimitator. Oder — heiliger Menschenverstand! —: eine der hier grassierenden Parodien von ‚Chantecler'. Aber alles bleibt sitzen. Man hat bezahlt. Man ist nicht erschüttert, man hat nicht gekniet, hat nicht geweint. Blos ein wenig applaudiert. Und jetzt applaudiert man der Schlußnummer.

Heinrich Manns neuer Roman / von Maximilian Brand

Der neue Roman Heinrich Manns, ‚Die Kleine Stadt' ist ein Theaterroman." „Die Kleine Stadt, von der uns Heinrich Mann erzählt, liegt in Italien, wahrscheinlich in Oberitalien." „Keiner kennt besser das moderne Italien als Heinrich Mann." Und was sonst noch? Ein Kunstwart-Deutscher beklagte Heinrich Manns Flucht aus Deutschland.

So oder so, die ersten Preßstimmen. Wie lange aber warte ich schon und warte, ob denn keiner unsrer Großen und Gewaltigen ein ebenbürtiges Wort spräche, ein hallendes über das Volk hin, Huldigung und Dank dem freiesten Geiste, dem einsam Unvergleichlichen in der Ferne, der, wir wissen es, ein Heiliger in der Wüste, in ächzendem Kampfe mit dem Chaos, sein schweres Leben, mit unser aller Leben beladen, hart und unerbittlich lebt, Heinrich Mann, „dieser ungeahnte, märchenhafte Glücksfall der Deutschen" (vor Jahren schriebs ein Deutscher), der einzige Amoralist, der heute in deutscher Sprache schreibt, die unerhörte Verwirklichung der Sehnsucht eines Ewigen: Friedrich Nietzsches.

Ein Himmel von Geist und Güte schenkte uns diese ‚Kleine Stadt'. Stumm und schwer fiel sie uns zu. Nun harrt sie, mit offenen Toren, auf die Menschen, Fleisch von ihrem Fleisch, Blut von ihrem Blut.

Das Volk. Ein ganzes Volk in seinem kleinen Leben, ein volles Stück der vollen Welt: wie einsam muß der geworden sein, dessen Leidenschaft in Liebe den Weg zum Volke fand, wie reich, der das Einzelschicksal, so tief, so wurzeltief begriffen, von dem seinen trennen durfte! Herrschaft und Dienst: nie stand Heinrich Mann gebieterischer über den Menschen, nie hat er sich demütiger gebeugt vor dem Menschlichen, und sei es des Geringsten seiner Brüder. Voll Ehrfurcht grüßt er das Volk. Ihm dankt er Versöhnung mit dem Schicksal, den Weg in die Weite aus Brust und Enge, die blutende Weisheit Alfred Momberts: „Alles, alles, was in dieser tiefen Flut tobt und tut, ist gut: denn es ist mein Geist und Blut."

Zu ihm, dem Volke, steigt er aus seinen Bergen, der Reisende des Herzens. Verbittert und verbogen, verzerrt und gewalttätig, rachsüchtig geworden durch die Grausamkeit seines Geschickes. Und schaut auf die Menschen mit bösen, kalten Augen. Ein närrisches Pack, verächtlicher, je heftiger es sich geberdet. Wie Marionetten hüpfen sie, wie bunte große, kleine Puppen, auf diesem kleinen Welttheater herum, plappern und zappeln aneinander vorbei. Wie komisch, wie dumm! Und nun gar, wenn der Taumel euch alle überkommt! Ah,

welcher Plan! Ich werfe den Enthusiasmus wie einen Feuerbrand in diese Stadt. Solch ein Gewimmel möcht ich sehn! Entflammte Herzen! Und lachen will ich über euch, ihr kleinen Menschlein, wie keiner der Euren noch gelacht hat.

Aber die Kunst! Und nun zu euch, denen dieses Buch ein köstliches Vermächtnis ist eines Dankbaren: Ihr Guten, die ihr das Leben lebenswert macht, ihr Freudenbringer, die ihr den Rausch uns schenkt, wir grüßen euch, Komödianten, farbige Lichter, Glocken in der Nacht, große Herzen, an denen wir uns entzünden, ihr, größer und schöner als wir, näher den Träumen und Tönen, heißere Herzen! Ein ganzes Volk jubelt euch zu, ein ganzes Volk liegt euch zu Füßen!

Und es geschieht: Die Liebe flutet durch die Stadt. Alle Herzen öffnen sich der Liebe. Schon ists kein Wunder mehr, denn kann es anders sein? Die Flamme der Liebe leuchtet überall. Alle Menschen, alle meine Brüder, o wie seid ihr schön! Wie konnte ich euch hassen, schelten, fliehen? Alles, was geschieht, ist schön. Ueberall ist Ordnung und Gesetz. Warum sah ichs früher nicht? Verzeiht! Mein unerzogenes Herz lag zwischen euch und mir. Der Geist, aus euch geboren, kehrt zu euch zurück. Nur wer euch dient, ist wert zu leben, wert zu herrschen.

Dieses leidenschaftlich-wuchtige Bekenntnisbuch des repräsentativsten Romanciers unsrer Zeit, dessen Entwicklung in ihrer Art einstweilen vollständig beispiellos dasteht, ist von jenem an Verantwortlichkeitsgefühl kaum erreichbaren Künstler geschrieben, dessen Kunst im heutigen Deutschland unbegreiflich scheint. Dieses Buch erledigt den psychologisch-ästhetischen Roman der Gegenwart. Dieses Buch zerstört die Mißverständnisse, die Mißgunst, Unverstand und Hilflosigkeit um seinen Verfasser rankten, enthüllt den Mann der Tat, den Demokraten. Die Architektur dieses ganz musikalischen Buches ist nicht bewundernswerter als sein Stil, der mit allem Dagewesenen bricht, Breschen reißt in alles, was bisher Epik hieß. Aus freudig-frischen Sätzen pulst ein unverbrauchtes, blühendes Volk, baut sich eine Symphonie, schwillt und weht und sinkt und schwillt und braust, ein wunderreiches Geflecht von Menschen und Volk, Taten, Geberden, Worten, Herzen: aus der Vogelperspektive geschaut, nein, aus der dunklen Erde gestemmt ins wuchernde Licht, Sein im Werden, lebendes, nicht gelebtes Leben, eine Schöpfung ohne Schöpfer, selig aus sich selbst. Flaubert klagt, in einem Briefe, über die Schwierigkeit, fünf oder sieben Personen aus der ‚Madame Bovary' in einem Gastzimmer, durcheinander sprechend, sich behaupten zu lassen. Mann bringt ein Kapitel, eine Leistung, für die jeder Maßstab fehlt, die Aufführung der Oper ‚Die arme Tonietta': Im hundertfältigen Abglanz der Bühne leben Hunderte, an einander vorbei, lebt eine Welt ihr herri-

sches, ans Licht gezerrtes, letztes Leben, weites, zuckend begrabenes des Einen, der sie alle bannt, ruft und liebt und meidet. Nicht genug. Es brennt in der Stadt: die Seele des Volkes brennt. Es jauchzt das Volk, sie leiden aneinander, drängen sich zusammen, dürsten nach Kampf, dürsten nach Frieden, hassen sich, helfen sich, sind hingerissen. Es wogt das willige Volk, ein Heer von Tönen, voll und farbig, feierlich und gewaltig, in die Hand gezwängt der ringenden Herren von seinem großen Sohne: die neuen Gestaltungen, nur durch sich selbst immer wieder übertroffen, enthalten so viele neue Wunder als Probleme. Wie sehr aber der Stil dieses Buches aus seinem Geiste geboren ist, nichts weist es besser als das Seltsamste, was er birgt, die Szenen zwischen Alba, der Nonne, und Nello, dem Sänger: dämonische Schattenrisse, Orgien farbiger Plastik, vorüberhuschend mit unabwendbarer Gewalt, unvergeßliche Visionen voll Grauen und Glut, Gesten, die das Wort verdrängen, wie Schauer letzter Tiefen den Gedanken.

Wie kein andres, scheint dieses Buch bestimmt, auf ein Volk zu wirken. Es bedeutet eine Kulturtat allerersten Ranges. Möchte es schon heute nicht nur die Leser finden — auch die werktätigen Menschen!

Die törichte Jungfrau / von René Schickele

Den Henry Bataille hat das Handwerk noch nicht ganz verdorben. Mag er sich auch mit immer größerer Entschlossenheit bis zu diesem Erfolg durchkompromittiert haben: die ‚Vierge folle' ist ein Theaterstück für Pariser, eine Höchstleistung an Geschick und lächelndem Entgegenkommen — aber manchmal hat die Puppe die Augen der Raserei, und aus der mathematischen Konversation bricht ein Schrei, aus dem regulierbaren Dauerbrenner der Handlung schlagen Flammen. Als ob Marionetten zusammenkrachten und plötzlich Menschen sprächen . . . Lange hält es nicht an, aber es war doch ein Signal aus der andern Welt, und man erinnert sich, daß Bataille mit zwanzig Jahren ein Dichter war, dessen Verse Marcel Schwob liebte und in einer wunderbaren Vorrede mit Erinnerungen an Monelle umspann. Leider reichte seine Begabung nicht aus, und als er den Kampf mit dem Theater aufnahm, zwang er nicht das Theater, sondern das Theater zwang ihn. Das rückt ihn die entscheidene Spanne von Henri Becque und Porto-Riche ab. Trotzdem bleibt in seinen Werken der Pulsschlag einer tragischen Bewegung spürbar. Die dumpfen Laute einer dichterischen Urkraft, die in seinen konventionellsten Szenen klopfen, unterscheiden ihn genügend von den andern Unternehmern des zeitgenössischen französischen Dramas. Zwischen den beiden Lagern stehend, verrichtet er die Arbeit Bern-

steins mit dem inbrünstigen Verlangen, wahr und tiefleidenschaftlich zu sein wie Porto-Riche. Er vermittelt so große Gegensätze durch die Fähigkeit, eine schöne, von Lyrismen durchsetzte Sprache zu schreiben. Viele seiner Tiraden sind Gedichte in Prosa (im Gegensatz zum Rostand des ‚Chantecler', dessen Verse Tiraden sind) ... Das alles genügte mir nicht, um mich für Bataille zu interessieren. Was ich an ihm liebe, sind seine Stoffe — das Drama, so wie er es sieht, bevor er sich ans Schreiben begibt. Ich fühle die Ballade heraus, die Legende: den Wellenschlag einer zeitlosen Dichtung, die ihm an einem schwülen Abend einfiel. Eine pariser Ehebruchsgeschichte, die es auf zweihundert Aufführungen brachte, begann mit etwas, das einem Kapitel von Bédiers ‚Tristan et Yseult' ähnlich war. So lebt der Rhythmus eines verzweifelten Liebesgedichtes in den wohlproponierten vier Akten der ‚Törichten Jungfrau'.

Wie gleichgültig, ob die ‚Törichte Jungfrau' irgendwen von der ethischen Forderung der freien Liebe überzeugt! Wenn sie nur einem einzigen Menschen den Mut eingäbe, leidenschaftlich bis zum Ende zu sein, hätte sie die von Bataille aufgestellte These mehr erschöpft, als das langweilige Duett im dritten Akt zwischen einem Liebhaber und einem Priester tun konnte. Weltanschauung hin, Weltanschauung her — die achtzehnjährige Diane, Tochter des Herzogs von Charances, liebt den vierzigjährigen Rechtsanwalt Armory; sie gibt sich ihm, obwohl er verheiratet ist; er nimmt sie, trotzdem sie Jungfrau und die einzige Tochter des Herzogs von Charances ist; und als ihre Liebe entdeckt wird, fliehen sie, obwohl Armorys Frau sich wehrt und wie eine Liebende schreit und die Familie Charances hinter dem entweichenden Wild her barbarisch die Hörner bläst.

Armory verteidigt sich und Dianette im Konversationszimmer des Hotels Savoy in London, wo sie aufgespürt worden sind. Zuerst kommt der Kaplan der Familie Charances. Er spricht von der Liebe und den Pflichten. Armory antwortet mit denselben Worten. Der eine meint die Charances und Fanny Armory. Der andre meint Dianette. Er dürfe jetzt nur noch an sie denken, sagt er. Ein einleuchtendes Argument, auf das Bataille leider zuviele prinzipielle Töne verwendet. Ein ganzer Armeemarsch des gesunden Menschenverstandes wird da heruntergespielt und mit einem Furor, als ob jetzt und keinen Augenblick später die Trennung von Kirche und Staat bis in den Schoß der Familie durchgeführt werden sollte. Auf die Abfuhr des Priesters folgt die beste Szene des Stückes. Fanny Armory legt sich zerrissen und blutend ihrem Mann zu Füßen und bittet: „Versprich mir. Wenn du einmal zurück mußt — und man kann nie wissen, was geschieht — versprich mir, daß du dann zu mir zurückkommst ... Jetzt weiß ich, daß ich leben werde! Ich warte ..." Und sie wendet sich gegen die Charances, die hereinstürzen. Sie folgt dem dummen

Jungen, der sich im Hotel einmietet, um Armory zu erschießen; sie kommt nachts in das Zimmer der Liebenden, tritt ein und sieht sie zur Liebe bereit und bleibt doch, weil sie weiß, daß der junge Charances ihn diese Nacht ermorden will. Sie schickt die beiden schlafen . . . und wacht und richtet sich jählings vor dem Mörder auf . . . Jetzt sind sie alle zusammen in diesem Zimmer, wo Armory und Dianette sich eine Woche gehabt und trotz allem behalten haben. Dianette sieht die verlassene Frau handeln, als verteidigte sie ihre Liebe, ihr Leben, ihren Besitz, als gäbe es keine Dianette mehr und nur ihn, der ihr heute nicht mehr gehört, den man ihr aber nicht für immer nehmen darf. Als Charances den Revolver aus der Tasche reißt, stürzen beide Frauen sich vor Armory. Beide, und dann schleicht Fanny beschämt zur Seite. Dianette sieht sie, und sie sieht den Revolver, den ihr Bruder weggelegt hat. Sie läßt Armory noch einmal wählen. Wer ist die Geliebteste? Sie — nun sie es ganz, ganz sicher weiß, erschießt sie sich. Ueber einer toten Geliebten schluchzt ein Vierzigjähriger: „Sie war ein armes kleines Kind!"

Als Bataille sich noch nicht entschlossen hatte, mit den gesellschaftlichen Mitteln des pariser Theaters zu erschüttern, schrieb er zwei Dramen: ‚La Lépreuse' und ‚Ton Sang'. Unvergeßliche Balladen, für deren Inszenierung nicht erst nach den Marionetten eines zeitgenössischen Salons gesucht worden war. Da saß im dritten Akt ein armer Junge, der nun wußte, daß er aussätzig war und nur noch auf den Zug der barmherzigen Brüder wartete, der ihn zum Totenhaus geleiten sollte. Er sagte:

> Je sais ou' j'ai été empoisonné,
> C'est en buvant du vin dans le même verre
> qu'une jeune fille que j'aimais . . .
> — — — — — — — — — —
> Sur la table il y avait nappe blanche,
> un vase rempli de beurre jaune,
> et elle tenait à la main un verre
> du vin qui plaît au coeur des femmes . . .
> — — — — — — — — — —
> Elle n'avait pas pourtant lieu de me haïr . . .
> Je ne suis qu'un pauvre jeune fermier,
> fils de Matelinn et de Maria Kantek.
> J'ai passé trois ans à l'école . . .
> mais maintenant je n'y retournerai plus . . .
> Dans un peu de temps je m'en irai encore loin du pays,
> Dans un peu de temps je serai mort,
> et m'en irai en purgatoire . . .
> Et pendant ce temps mon moulin tournera
> diga-diga di,
> Ah! mon moulin tournera
> diga-diga di . . .

Die ‚Törichte Jungfrau' ist von allen Theaterstücken Batailles der bedeutendste Versuch, eine gewaltige lyrische Stimmung mit den

in Paris beliebten massenpsychologischen Mitteln zu verdeutlichen. Im Grunde nur ein Stück leidenschaftlicher Konversation. Dafür aber, wie hierzulande jedes erfolgreiche Theaterstück, eine gesellschaftliche Tat — und eine gute Tat. Man kann dem Pöbel der verstopften Existenzen nie genug Menschlichkeit predigen. Man soll die familiäre Menschenfresserei unbeliebt machen. Daß ein Mädchen sich erschießen muß, um das Pack zu rühren, ist zwar traurig und dumm. Aber wenn sich erst einmal in jeder Familie so etwas ereignete, würde man vielleicht einsehen, daß die Wahrhaftigkeit nicht unbedingt durch blutrünstige Gewaltsamkeiten sanktioniert zu werden braucht.

Ein halber Held / von Alfred Polgar

Herbert Eulenberg ist jetzt zum ersten Mal an einer wiener Bühne gespielt worden. Die Freie Volksbühne, der schon so manches interessante Bühnen-Experiment zu danken ist, wagte sich an ein frühes Drama Herbert Eulenbergs, die Tragödie ‚Ein halber Held'. Es ist ein merkwürdiges, starkes, tief empfundenes Stück; ein Funke, abgesprungen von der Kleistschen Genieflamme, scheint in ihm zu glühen. Die Dimensionen seiner Charaktere, Empfindungen, Gegensätze sind von rechter dramatischer Wucht. Es hat auch Tiefe, nicht die klare Tiefe des großen Kunstwerks zwar; man sieht sie noch nicht, aber man kann sie schon hören. Man kann sie hören in dem Rauschen geheimnisreicher Strömungen, die, unter den Dingen wirkend, den Menschen zu seinem Schicksal tragen. Dieses Drama steckt noch im Rohmaterial. Es ist nicht auskristallisiert. Es hat noch nicht die ideale Knappheit, die Strahlen sammelnde Konzentrationskraft des vollendeten dramatischen Werkes. Sein Schwung bricht oft in der halben Kurve, die Aktion fällt, nur dem Gesetz der Schwere folgend, steil abwärts. Dieses Drama hat Gewitterqualitäten, Blitz und Donner mit all ihren Helligkeiten und Erschütterungen, und dann viertelstundenlang wieder nur Regenwasser. Der Charakter des Helden, des halben Helden, scheint mir scharf, groß, tief gesehen. Aber nicht ebenso gestaltet. Es ist, als wenn der Autor immer schmerzvoll-sicher gefühlt hätte, was zur Entwicklung und Darstellung dieses Charakters in jeder Etappe des Dramas notwendig sei; aber er hatte nicht immer die Kraft, das widerspenstige Wort auf die Zunge zu zwingen, die Szenen, die er ahnte, auch zu bauen. Da wurde er dann gewalttätig, kürzte die dramatischen Wege, ließ das Schicksal seines Helden in der Luftlinie vorwärtsschreiten. Oder, was schlimmer, er wurde genügsam, konventionell (im fünften Akt), ersetzte dramatische durch bildhafte Wirkungen, zerhieb Knoten, die nicht zu lösen waren. Aber das alles scheint mir nebensächlich und gering angesichts der dichte-

rischen Kräfte, die sich in diesem Drama regen. Die Kerkerszene im dritten Akt ist meisterhaft, von einem so gruseligen Humor, einer so warm blutenden Sprache, einer so gierigen Dialektik der Verzweiflung, daß für Augenblicke ein ganz, ganz großer Schatten über die Szene fällt. Der halbe Held ist halb, weil er gegen eine Welt mit der Ethik dieser Welt frondiert. Dieser Kurt von der Kreith verneint auf preußisch das Preußentum. Sein Schicksal ist weniger eine psychologische als vielmehr eine logische Notwendigkeit. Man muß straucheln, wenn man über seinen eigenen Schatten springen will. Um den halben Helden des Dramas sind ganze Männer von eigenartiger, harter Struktur gestellt, alle durch und durch das, was sie sind. (Die Freie Volksbühne hatte für diese Figuren der zweiten Reihe leider keine rechten Darsteller.) Das orthodoxe Preußentum im Stück trägt all seine Skurrilität, aber auch eine leichte Gloriole von Erhabenheit. Wie überhaupt die männlichen Tugenden: Treue, Tapferkeit, Freundschaft, Konsequenz bis zum letzten, durchaus ein wenig ins Heldenhafte stilisiert erscheinen; sogar die Vernunft, wenn sie sich meldet, hat eine ganz heroische Art, ihre Schlüsse zu ziehen. Mit sehr feinem Stift ist das sanfte Wesen des lyrischen Fähnrichs in die kleine Welt der Komödie eingezeichnet, und in mancher Nebenfigur (den Sträflingen, dem Kerkermeister, dem Dechanten) spricht sich ein ziemlich galliger Humor epigrammatisch aus. Am dürftigsten ist die Frauenrolle geraten, Hauptmann Kreiths Gattin. Sie macht nur die schwermütige tränenreiche Begleitharmonie zu des halben Helden Schicksal. Aber Fräulein Gerzhofer sah auch in Kümmernis und Desperation sehr hübsch aus. Einen großen Erfolg gab es für Herrn Traeger. Man war überrascht, mit welcher Kraft und Wärme er die leidenschaftlichen, mit welcher leidvollen Innigkeit er die verzagten Augenblicke des unglückseligen Hauptmanns füllte. Dann, bei der großen Anklage gegen das ‚System‘ (im vierten Akt), fand er ein rechtes schmerzgeborenes Pathos, das ihn sehr weit über seine ganze schauspielerische Umgebung trug. Ein paar schöne, in ihrer stilvollen Primitivität stimmungsreiche Szenenbilder (Maler: Eduard Stella, Regie: Stefan Großmann) zeugten von der Sorgfalt und Liebe, die an das Eulenbergsche Drama gewandt worden waren.

Der Prophet / von Fritz Jacobsohn

Herr von Hülsen, der in den Wolken thronet und von dort aus das Königliche Opernhaus nach unerforschlichen Ratschlüssen leitet, steigt jedes Jahr mindestens einmal hernieder auf diese Erde und streut, wie das Mädchen aus der Fremde, seine Gaben aus. Die sind von ganz besonderer Art und lassen vor den neidlosen Augen der Niedriggeborenen die Pracht, den Glanz und auch die Leere der auf

allerhöchsten Befehl veranstalteten Feste erstehen; sie haben mit Kunst so wenig zu tun, wie die durch Kabinettsordre am preußischen Hof wieder eingeführten ‚Escarpins und Kniehosen‘ mit Lebensfreudigkeit etwas zu schaffen haben. Da ist kein noch so reiner Gluck zu schade, um nicht durch höchst unberufene Hofkapellmeisterhände verunglimpft zu werden, und da muß Assyrien herhalten, um einer Marotte mit wissenschaftlichem Mäntelchen Genüge zu tun. So geht seit einem halben Dezennium Saison um Saison zu Ende, und man sucht vergebens, die Pflichten erfüllt zu sehen, die eine Hof- und Nationaloper der Kunst gegenüber hat. Aber ‚Salome‘ und ‚Elektra‘? Des Kaisers eigenstes, nicht dementiertes, Wort hat mit rührender Offenheit über diese beiden Wunder Aufklärung gegeben. Les affaires sont les affaires; Wilhelm der Zweite ein ‚Königlicher Kaufmann‘ und Richard Strauß, der größte lebende Komponist, eine zwar unwillkommene, aber aus Geschäftsgründen notwendige Angelegenheit.

Der seit langem angekündigte ‚Prophet‘ ist der Clou dieser Saison, oder war es. Denn schon die dritte Aufführung, die ich anhörte, glitt ziemlich eindruckslos an dem sichtlich gelangweilten Publikum ab. Es ist nicht anzunehmen, daß das ein Zufall war, sondern es ist symptomatisch für die Gleichgültigkeit, mit der man heutzutage dem Zirkus in der Oper gegenübersitzt. Hans von Bülows Wort vom ‚Zirkus Hülsen‘, das ihm bekanntlich ein Zwangsabonnement auf lebenslängliche Verbannung aus diesen heiligen Hallen einbrachte, ließe sich ohne Not in die Variante vom ‚Zirkus Hülsen junior‘ bringen — wenns nicht gar zu gefährlich wär’.

In der Tat sind es im ‚Propheten‘ zwei Schaustücke, die lebhaft an Zirkus erinnern und dabei ein höchst respektables Bild nicht von dem Können des Intendanten, sondern von den riesigen Mitteln geben, die ihm zur Verwirklichung seiner Ideen zur Verfügung stehen. Das erste Schaustück, der Krönungszug, wäre sicher vom künstlerischen Standpunkt noch schöner, wenn mit weniger Mitteln tiefere Wirkungen erzielt worden wären. So aber bleibt als ernsthafterer Eindruck nur die andächtig stimmende, dumpfe Beleuchtung des Hauptschiffes im Dom zu Münster, während der Zug selbst mit seinem überladenen Brimborium auf die Dauer langweilt. Hier fehlte jede schöpferische Phantasie des Regisseurs; denn, o Wunder, es ging alles schön in der Reihenfolge, wie sie schon vor mehr als einem halben Jahrhundert der selige Generalmusikdirektor Meyerbeer fein säuberlich ausgearbeitet und aufgeschrieben hatte. Zuerst kam ein Offizier; dann kamen acht Hartschiere in breitem Spalier; weiter ein Offizier und zwölf Hellebardiere zu vieren; ein Sängerknabe; sechs Sängerknaben mit Lichtern zu dreien; acht Mädchen, wovon vier rosa, vier blau gekleidet waren und zur Hälfte einen Heiligenschrein trugen oder Guirlanden darüber

hielten. Und so ging es fort bis zum Propheten selbst, der unter einem prachtvollen Baldachin, mit einem kostbaren Schlafrock angetan, in Begleitung von vier Wappenherolden mit vier Mädchen würdevoll nach der Linken hin zum (nicht sichtbaren) Hochaltar schritt. Und alle, die da im grellen Licht der elektrischen Scheinwerfer über die breite Estrade dahinzogen, Choristen, Statisten und Gardisten, konnten sich nicht genug tun im Ausdruck der ungeheuern Wichtigkeit, die ihnen in diesem Augenblick gegeben war. Zur ‚Schaffung' dieses Krönungszuges gehörte vor allem der Ankauf des Wittmannschen Buches, das bei Reclam für zwanzig Pfennig zu haben ist; und wenn dann die Bestreitung der weitern Kosten nicht auf Schwierigkeiten stieß, gab es eigentlich keinen triftigen Grund, warum nicht alles klappen sollte. Dem Krönungszug folgte, als zweites Schaustück, nicht minder prächtig und doch noch leerer, die Schlußapotheose: Bacchanale mit Monstre-Feuerwerk, mit Explosion, Sturmgeläute und einem Donnergepolter einstürzender Koulissen, das selbst langjährigen Abonnenten die Freude an ihren angestammten Sitzen verleiden muß.

Es bleibt als letzter Eindruck: Zirkus. Denn was dazwischen liegt, ist entweder Auftakt zum Zirkus oder hohles, ödes Pathos und süßliche, charakterlose Melodik, die niemals ans Herz packt. Ueber Meyerbeers Opern hat die Zeit ja längst gerichtet. Man wird die paar unsterblichen Stellen in ‚Robert dem Teufel', in den ‚Hugenotten' und im ‚Propheten', die immerhin noch ohne Mühe zu finden sind, natürlich nicht vergessen. Man wird auch die superlativischen Exklamationen Wagners von „nacktester Widerwärtigkeit" und „prostituiertester Blöße" der Meyerbeerschen Oper niedriger hängen. Man wird über Robert Schumanns still vernichtende Kritik des ‚Propheten', die er in Form eines Totenkreuzes in sein Tagebuch einzeichnete, lächeln. Aber man wird nicht verstehen, wie die königlich preußische Hofoper die Arbeitskraft einer ganzen Saison auf diese längst vergilbte Karte setzen konnte.

Schmidtbonns Tragikomödie und die Kammerspiele / von Walther Unus

Enttäuschungen rächt man gerne wie persönliche Beleidigungen; und vor Schmidtbonns letztem Stück saß ein enttäuschtes Publikum. Man hatte starke Dinge, starke Worte erwartet und wußte nun manchmal nicht, ob das da oben Ernst oder Scherz war, und ob man sich amüsieren oder pfeifen sollte. Es streifte an Wedekind-Premierenstimmung, und auch eine Dosis Sentimentalität fehlte nicht. Schließlich zogen sich die Zuschauer mit dem bequemen Lächeln spöttischer Ueberlegenheit aus dem Dilemma.

Die Fabel ist seltsam und gewagt; und der Schluß gibt eine praktische Anweisung zum erfolgreichen Erpressen. Das klingt wahrlich wenig versprechend, ist aber für den Wert des Stückes völlig gleichgültig. Alle Tragödienfabeln klingen seltsam: wem sie in dürren Worten erzählt werden, der glaubt ihnen das Fliegenkönnen so wenig wie kahlgerupften Vögeln. Wie bewundernswürdig der kecke Stoff in die knappe Handlung gezwängt war, blieb unbeachtet. Und zwar, weil die Regie, von der sorgfältigen äußern Inszenierung erschöpft, die Hauptsache vernachlässigte: das Tempo. Der Dichter hatte sein Stück eine Tragikomödie genannt! Man spiele ein Allegro als Andante, und alles wird gefälscht. Nur ein schlechter Porträtmaler legt Würde in ein Gesicht, das keine hat. Am besten sollte das Stück kurzweg Komödie heißen, Komödie im alten Sinne: ein Stück aus dem abenteuerlichen großen Hause Wirklichkeit, sorgsam ausgewählt und ausgeschält, wo Dummes und Feines, Lächerliches und Herzbrechendes bei und mit einander wohnt und wirkt.

Dabei freilich hat der Dichter Schmidtbonn dem Realisten und dem Dramatiker einen Streich gespielt. Er konnte, er wollte seine Menschen nicht ohne einen letzten Streifen Sonnenlicht schildern, der ihnen noch Stirn und Haar vergoldet; und diese scharfen Gegensätze zwischen Licht und Schatten gingen für die Zuschauer nicht in ein Bild zusammen. Dicht neben den harten Kampf des Alltags setzte Schmidtbonn die pathetische Phrase — das Publikum hörte nur die Phrase und lächelte. So oft man dergleichen Gegensätze im Leben sieht, und erlebt, so schwer glaubt man sie auf dem Theater. Ein paar kleine Rotstiftstriche hätten die grellen Schlaglichter leicht gemildert, ohne den poetischen Glanz zu gefährden, in den das Stück doch gebettet sein soll.

Denn romantisch wie der Stoff sind die Charaktere. Romantiker ist der Fabrikant mit seiner märchenhaften Selbstschätzung und Unkenntnis der elementaren Instinkte; Romantiker ist die Tochter mit ihrer Evasneugier und Abenteuerlust; Romantiker sind die Spitzbuben, Kleinbürger und Bonvivants im Zigeunerkostüm. Realisten sind, wie sich das gehört, die untergeordneten Personen, die Magd und der Zaunkönig.

Gewiß muß es außerordentlich schwer sein, beide Elemente zu glaubhaften Bildern zu verschmelzen. Rembrandt konnte es. Schmidtbonn ist vom selben Stamme, heiß- und schwerblütig zugleich. Die Regie mit ihrem Tragödienschritt tötete das bunte Funkeln und Blitzen über der Tiefe. Sie durfte nur ein Verdienst für sich in Anspruch nehmen: die Streichung der gefährlichen Besuchsszene im dritten Akt. Dies barocke Intermezzo hatte die Funktion, die Monotonie des langen Dialogs wohltätig zu unterbrechen. Da nicht für einen Ersatz des Ausfalls gesorgt wurde, durch etwas noch Barockeres

womöglich, zitterte die Handlung viel zu lange auf demselben Fleck hin und her, und das komische Element des Stückes blieb unsichtbar. So kam es, daß die Maria des letzten Aktes nicht frisch genug, der Vater nicht beschränkt genug, der Dieb nicht gutartig und sympathisch genug aussahen und spielten. Alles schien darauf aus, die sozialen Unterschiede, kurz die banalen, die schlimmen Dinge in den Vordergrund zu schieben, anstatt sich an das Wort Marias, das Kennwort des ganzen Stückes zu halten: Ach, ihr seid Menschen wie andre auch!

Gewiß, ein dramatisches Meisterwerk ist Schmidtbonns Tragikomödie nicht, aber es ist, was es in der Aufführung gar nicht zu sein schien, ein interessantes Werk und das Werk eines Dichters. Nicht zuletzt auch eines Dichters, der Mut hat, und wieviele haben wir von dieser harten Art? Es ist bezeichnend, daß es keinem einfiel, sich über die Gewagtheit der zufälligen Handlung zu entrüsten, die nur wie ein Mantel über der verborgenen Wahrheit liegt. Dieselbe feste Hand, die das Problem des ‚Grafen von Gleichen' anpackte, schrieb, mit minderm Glück, auch diese Szenen. Ihre Fehler sind die Fehler eines einsamen Menschen, dem seine selbstgeschaffenen Menschen etwas zu herb und zu eigenwillig geraten, so sehr, daß sie sich nicht leicht mehr schieben lassen. Sie gleichen den Bauern seines Landsmanns Leibl.

Darum begrüßen wir mit Freude, daß Schmidtbonn in seinem nächsten Stück, das uns Reinhardt versprochen, im ‚Zorn des Achilles', wieder einen Schauplatz gesucht hat, der ihm mehr Ellenbogenfreiheit gewährt als eine Komödie im Salon. Aber nicht nur als Dokument wird ‚Hilfe! ein Kind ist vom Himmel gefallen' seine Bedeutung behalten. Dem energischen Realismus, nur als Mittel benutzt, um die Weltanschauung des Dramatikers zu verkörpern, gehört ein großes Stück der Zukunft.

An die Künstlerin / von Robert Walser

Wo bist du? Grollst du? Bist du traurig? Was bedeutet es, daß du nicht mehr auftrittst? Was soll es heißen, daß du so im Verborgenen, gleichsam versteckt in einem Winkel, lebst? Macht es dir keine, wirklich keine Freude mehr, dich zu zeigen im Licht der Rampe? Oder wenn du gerne tätest, was du so lang schon nicht mehr tust, wer oder was ist es, das dich hindert, dich uns wieder vorzustellen? Wir alle sind sterbliche, schwache Menschen, wir alle können eines Tages einem Leiden zum Opfer fallen, von einem Unglück niedergeworfen werden. Aber nicht doch. Nicht wahr, du, du bist doch gesund an Seele und Leib! Aber warum erscheinst du dann

nicht, bangen Fragen ein Ende zu machen? Die Künstlerin, die gestaltende, wo ist sie? Meint sie, in Trauer verloren, etwa keine Aufgaben mehr zu haben, oder glaubt sie sich (aber das ist ja unmöglich!) am Ziel ihres bis dahin so emsigen Schaffens? Es gibt Entmutigungen, bist du mutlos? Es gibt Kränkungen, bitte, sage, wer kränkte dich? Es gibt Verirrungen, bist du irre gegangen? Es gibt Niederlagen, Frau, aber keine, die nicht zu überwinden, zu beseitigen und zu besiegen sind, wenigstens dir nicht, denn dich hielten wir ja alle für so stark. Machst du uns jetzt schwanken in diesem uns so lieben und wertvollen Glauben? Oder irren wir uns und trittst du schon morgen, die Mitternacht verherrlichend, wieder auf? Tu das, tritt auf, zeige dich, zerstreue sie, die voreiligen Zweifel, sei, die du bist, sei eine noch Schönere als du warst, blende uns, rühre und erschüttere uns. Als du das letzte Mal, es scheint uns schon so lange her, auftratest, wollten einige unter uns ein Versagen deines Talentes beobachtet haben, doch du weißt ja, wie eilig es die Menschen haben, Fehler und Schwächen an ihren Mitmenschen zu entdecken, wie viel unfeine Wonne es ihnen bereitet, die künstlerische Leistung zu tadeln, die, so groß und so schön sie gewesen ist, vielleicht ein wenig Anlaß darbot, sie zu rügen. Lasse dich das nicht anfechten. Tritt mit der Würde des Genies vor die Tadler und Mißgönner, denke, es seien nur Freunde da, denke an gar nichts, laß dich hinreißen und spiele. Oder geniert dich irgend etwas Anderes, Tieferes? Aber darf es das? Darfst du dich genieren lassen? Da du der Welt gehörst, gehörst du nicht dir, da du dich der Kunst verpflichtet fühlst, darfst du dich nicht den Rücksichten, die die Menschen gewöhnlich nehmen, verpflichtet fühlen. Den Druck mußt du abschütteln, die Zartheit mußt du ersticken, das Weh mußt du erwürgen, die persönliche Freude und Liebe kannst du nicht anders als dämpfen, dich mit Lust und Liebe der Unerschütterlichkeit deines Wollens hingebend. Tausende von Frauen dürfen, weniger wert als du, mehr als du; du bist größer und zugleich ärmer; du darfst weniger, du mußt dafür mehr. In dir und aus dir hervor darf es niemals erlahmen zu brechen mit Blitzstrahlen des Künstlergedankens. Nicht müde! Nein, sei du der frisch hervorsprudelnde Quell, das lebendige Wasser, der unaufhaltsame Strom, der brausende, beglückende Wind, der Sturm, der Gedanke. Laß du den andern den Mißmut. So hoch begabt wie du, sollst du nur am einzigen dich erquicken und freuen wollen, am Niemals-Ermüden, am Großen, am Gefährlichen, am Göttlichen. Oder glaubst du, man wolle dich nicht mehr würdigen? Du hast nichts derartiges in Erwägung zu ziehen. Auf den Gipfel der Kunst gestellt, sollst du ihn behaupten. Laß uns wieder deinen Schrei vernehmen, laß uns dich wieder sehen, hören, bewundern, genießen und verehren. Wie? Du wolltest ins Grab der Vergessenheit sinken? Lies dies und lächle.

Kasperletheater

Die Nachtkritik / von Thersites

Eine große berliner Zeitung hat an die bedeutendern berliner Theaterdirektoren die Umfrage erlassen, wie sie sich zu der Frage der Nachtkritik stellen. Wir geben einige der bis heute eingelaufenen Antworten, die durch einen harmlosen schweren Einbruch unsers Th.-Mitarbeiters in unsern Besitz gelangt sind.

Ihrer geschätzten Anfrage hätten Sie zugleich eine Erklärung des Begriffes ‚Kritik‘ beifügen müssen. Leute, die mit dem modernen Tag- und Nachtleben in unmittelbarster Berührung stehen — wie mein Doktor Paul Lindau, mein Georg Droescher — erzählen mir zwar, daß es so etwas gäbe. Aber wenn überhaupt Kritik (also eine zwischen Billigung und Ablehnung schwebende Würdigung der gegenwärtigen Kunstzustände) geübt werden soll, so steht diese Kritik nur einem zu: ich bitte die verehrliche Redaktion sich beim Lesen dieser Zeilen in corpore von den Sitzen zu erheben. Summa lex regis voluntas: mit diesem Satz ist die Frage der Kritik überhaupt erledigt, und die Frage der Nachtkritik damit, daß die hier allein in Betracht kommende allerhöchste Persönlichkeit bei Nacht zu schlafen und nicht zu kritisieren pflegt. Und somit ersuche ich Sie alle, mit mir in den Ruf einzustimmen . . . .“

Georg von Hülsen

*

Ich habe absolut nichts gegen die Nachtkritik. Nur möchte ich Sie bitten, aus mir und den meisten der berliner Kritiker sehr naheliegenden Gründen, die Nachtkritik wenigstens für einige Abende des Jahres aufzuheben; nämlich für die Freitag-Abende sowie für jene Abende, die man mit einem wohl auch Ihnen gebräuchlichen Fremdwort ‚Jontef‘ nennt.

Carl Meinhard

*

Redaction honorée!
La critique pour la nuit soit interdite!
Je suis
Sigmund Lautembourg
conseiller secret

*

Sie wollen die Tageskritik einführen? Versprechen Sie sich von der Nüance 'nen Erfolg? Ja? — Dann lassen Se se weg!

Otto Brahm

*

Sie fragen an, ob Sie in Zukunft an Ihre Kritiker neben der

Nachtkonzession auch noch die Tageskonzession vergeben sollen? Zwei richtig gehende Konzessionen? Gott, sind Sie verschwenderisch! Ich werde Ihnen einen Vorschlag machen. Vergeben Sie auch weiterhin an Ihre Referenten nur eine Konzession und lassen Sie mir die andre in Reserve. Ich werde sie vielleicht bald brauchen können.

Martin Zickel

*

Ob Nacht-, ob Tageskritik: nur keine Verstöße gegen der Orthografie und der Grammattik. Anton und Donat Herrnfeld

*

Ich schreibe diese Zeilen mit einem Gefühl der Verbitterung. Sie wissen ja wohl, daß meine Situation bisher immer die gleiche war: Unter der Tageskritik — unter der Nachtkritik! So wäre ich, wenn durchaus reformiert werden soll, eher für die Ausmerzung einiger Buchstaben aus dem kritischen Alphabet. Ich proponiere die Buchstaben: M. J. und A. E. Alfred Schmieden

*

Mit Rücksicht auf meinen Namen und die höchst dunkle Zukunft meiner Bühne bin ich für Nachtkritik.

Karl Johannes Schwarz,
provisorischer Leiter des Hebbeltheaters

*

Du fragst mich, Redaktion, ob du bei Tag
Den Rücken mir mit Striemen polstern sollst;
Ob du bei Nacht, wenn blankes Sternengold
Dem blauen Himmelsmantel eingestickt ist,
Auf knitternde Papiere schreiben sollst:
„Es wäre diesmal manches gut gewesen,
Wenn nur nicht tief bedauerlicherweise . . . . .“?
O Redaktion, die Frage scheint mir klein!
Schreib du bei Tage oder schreib bei Nacht,
Mit blauer, grüner, gelber, roter Tinte —
Ich bleib dir treu, mit jener inn'gen Liebe,
Die Goethes Götz einst dem Reichshauptmann zollte
Und ihm mit einem kräft'gen Worte zuschrie.
Wie bin ich deinen Winken stets gefolgt,
Wenn ich sie auch nur spürte, fühlte, ahnte.
Du riefest: „Apage die Dramaturgen!“ —
Das zwang mich, die Verträge zu verlängern.
Du warfest mir den Bannstrahl gegen Moissi —
Der Junge spielt noch heut die schönsten Rollen.
Drum schreibe, wie du, wann du, was du willst:
Ich werde immer gleich — das andre tun.
Schreib tags, schreib nachts: mein Herz bleibt fest und steinhart!

Ich grüße dich! Dein treu ergebener

Reinhardt

Rundschau

Einakter in Prag

In seinem Bande ‚Die Bösen‘ gibt Heinrich Mann starke Extrakte seiner psychologischen Kunst. Das Farbige, das Rassige und das nervös Bewegte seiner Menschen erscheint hier in rasch verfliegenden Momenten blitzartig und übersichtlich erhellt, auf jähe Visionen von mächtiger Intensität zusammengedrängt. ‚Die Branzilla‘ ist gleichsam eine Höhenwanderung über psychologisch entscheidende Ausblicke hin: das innere Bild der dämonisch besessenen Künstlerin — in einer frühern Novelle und in der Gestalt der Ute schon sorgfältig ausgeformt — wird hier nur auf den steilsten und gefährlichsten Gipfeln der Entwicklung gezeigt; und erscheint noch viel hinreißender und aufregender als in den früheren Gestaltungen. Das nächste ist: ‚Der Tyrann‘; ein Monolog mit unterstützender zweiter Stimme; eine mörderische und verliebte Begebenheit; ein Augenblick, in dem ein furchtbar großes Schicksal mit seinen innern und äußern Zwängen sich offenbart; die Vision einer höchst einzelnen Seele mit ihrem helldunklen Hintergrund von genetischen, sozialen, pathologischen Verstrickungen; ein Moment von stärkster Gegenwart und von weitesten Perspektiven. Der Dichter hat diesem Dialog, in dem sich ein Leben enthüllt und ein andres erfüllt, die Form einer kleinen Novelle gegeben. Der Tyrann läßt die bewaffnete Rächerin zu sich, spricht mit ihr, spielt mit ihrer ahnungslosen Seele, erglüht in der Leidenschaft dieses Spielens so sehr, daß er tollkühn sich selber einzusetzen scheint, unter der starren Maske plötzlich leuchtend wird und sein gequältes, sehnsüchtiges, verhetztes, vergiftetes, verschmachtendes Ich dem Erkennen der Gegnerin preisgibt. Gleich darauf läßt er sie aber, wie es das harte Gesetz seines Daseins verlangt, zum Tode führen; denn als richtiger großer Spieler darf er die Wirklichkeit seiner Person nie ganz aus sich verlieren. Also eigentlich wieder ein Schauspielerproblem; dessen Lösung freilich nur Leben und Tod bedeuten kann. Der fliegende Atem des Zwiegesprächs und das unaufhaltsame Weiterrücken der Entwicklung, an deren Ende Erkenntnis und Vernichtung zusammenschlagen, hat so viel dramatisches Wesen, daß die Verlockung zu einem Experiment auf der Bühne begreiflich wird.

Das prager Deutsche Theater hat der Lockung nachgegeben und diesen Einakter aufgeführt. Ferdinand Onno spielte den Tyrannen ganz als ein Bild neurasthenischen Verfalls, in einer aufregenden Folge von krankhaften Zuständen der Angst und der Ekstase. Gewiß Angst und der Ekstase. Gewiß nicht genau im Sinne des Dichters, der auch die Kühle verbrauchten Blutes, fürstliche Unnahbarkeit und frei schwebenden Stolz in das vielfältige Ganze dieser Vision mit hineingenommen hat; aber interessant und erfreu-

lich genug für jeden, der der Entwicklung dieses nicht gewöhnlichen Talentes aufmerksam folgt.

Dazu wurde ‚Blanco Posnets Erweckung' von Bernard Shaw gegeben. Das ist im wesentlichen eine kleine Nachlese aus den Eindrücken und Erkenntnissen, die seinerzeit den ‚Teufelskerl' ausgereift haben. Eine lustige Boxerei zwischen Gott und der Welt, demonstriert an einem dankbaren Opfer. Gott siegt, weil er der Schlauere ist und zu bluffen weiß, wenn man es am wenigsten erwartet. Es wird wieder einmal der gute Instinkt gegen die schlechten Gewohnheiten verteidigt; und dazwischen mit unverzagten Wildwestscherzen ein grelles Milieu koloriert.

Das schamlos bittere Candida-Nachwort ‚Wie er ihren Mann belog' beschloß diesen Abend. Alle drei Einakter wurden von Paul Eger als Regisseur fein durchgearbeitet und kräftig herausgebracht, von den Darstellern mit kundigem Eifer gespielt und vom hiesigen Publikum unter respektvollem Beifall mißverstanden.

Willi Handl

Maria Magdalena

Der Stoff — sagen wir also getrost: die Heysesche Fabel. Es kommt darauf nicht an — dieser Stoff hätte ein Maeterlinckstoff werden können. Aber, wie jeder religiöse Vorwurf, birgt auch dieser, neben tausend starken Dramato-Energien, für subtile, reizempfindliche Schöpfernaturen die Gefahr, daß er die Schaffensklarheit, die Selbstkritik, jenes nie entbehrliche Gran von Skepsis entnüchtert, erhitzt; und den Dichter vergessen macht, daß die in ihm, aber zunächst nur in ihm, durch die Religiosität des Vorwurfs erweckten Stimmungen bewußt erst nach außen, ins Werk, projiziert werden müssen und sich keineswegs von selbst hinausschleudern. Der Dichter wähnt, daß die Schwingungen seiner Seele, die hier so nachhaltig gewaltig sind, auch in seinen Worten, ohne alles Zutun, beben müssen. Kurz gesagt: starr-religiösen Stoffen gegenüber wird, hier nicht zum ersten Mal, der Dichter zu einem Teil seiner Wesenheit, zum waschechten Dilettanten. Maeterlinck muß — kein Zweifel — Wunderbares an dieser Maria Magdalena innerlich erlebt haben, die vor dem Dilemma steht, Jesus von Nazareth durch das Opfer ihres Leibes an einen Römer-Tribunen zu retten oder durch eine Weigerung zu vernichten — und die ihn vernichtet. Er muß Wunderbares erlebt haben; denn so viel weiß man schließlich vom Schöpfer Aglavaines, um ihm nicht zuzutrauen, daß er dies Drama sonst überhaupt geschrieben hätte — nur etwa um einiger theatralischer Effekte willen. Vielleicht, als er sah, daß der Stoff zu sehr von ihm Besitz hatte, ließ ers nun darauf ankommen; und schrieb Theater. (Es könnte wohl, nebenbei gesagt, eines so geschulten, vornehm-kultivierten Geistes Theater auch peinlichen Naturen schon etwas sein. Doch müßte er dann den ganzen Mut zum Theater haben. Den hat er nicht.) Daß er aber an irgendeiner Stelle dieses Werkes im gemeinen Sinne theatralisch sei, darf man nicht behaupten. Es ist eben immer dieser schlimme, mächtige, geheimnisreiche, blendende Stoff, in dem dicht bei einander beides liegt:

Zartheit und Sensation. Christus redet hinter der Szene. Christi Stimme: das ist für unsre Phantasie die bezauberndste, weichste und doch kraftvollste, berauschendste und doch leisestreichelnde, unirdischste und doch tiefmenschlichste Musik, die sich erdenken läßt. Ein ‚unbeschreibliches' Schweigen geht, nach des Dichters Vorschrift, den Worten des Heilands voraus. Wir stehen. Wir horchen. Wir zittern. Wir lieben. Alles in diesem Schweigen. Und dann fällt einem ganz plötzlich ein, wie furchtbar interessant das eigentlich ist, daß da hinter den Kulissen der Stifter des Christentums steht und vor den Kulissen eine Hure, die ihn liebt, und dann womöglich noch, daß die preußische Zensur das Stück verboten hat, und dann setzt man sich, sofern man Holzbock heißt, nach der Vorstellung hin und schreibt, als wäre es nichts: die Wirkung beruht auf dem sensationellen Stoff. Freilich die Wirkung. Aber auch die Zerstörung der Wirkung: und zwar der bessern. Es ist, gewiß, in einem Sinne ein theatralisches Moment, daß Jesus redet. Aber kaum ein Schauspieler der Welt vermöchte Christus so sprechen zu lassen, daß wir nicht schließlich lachen müssen.

Und so ist ein Merkwürdiges in diesem Stück; seine stärkste Theaterwirkung hat es nur so lange, wie man es liest. Also ist es zumindest nur in einem weniger billigen Sinne wahr, daß Maurice Maeterlinck in Bühnenwirkung mache. Auf alle Fälle dagegen ist leider wahr, daß ‚Maria Magdalena' keine Dichtung von Bedeutung ist. Der konkrete geistige Gehalt ist sehr gering. Eine Variante des Monna-Vanna-Motivs und, skizziert, ein paar fesselnde Seitenthemen: Lucius Verus etwa, als der starke, reiche, verwöhnte Offizier, der plötzlich vor dem Rätsel steht, daß ein Prachtweib, eine Erosbestie, die eben noch liebeglühend sich ihm verheißen hat, plötzlich sich von ihm abwendet und einem armen, zerschlissenen, verpönten Wanderprediger die Füße küßt. Die Menschen aber in diesem Drama: das ist noch immer Maeterlincksches Geblüt. Ein wenig verseichtet vielleicht muten diese Gestalten gegen die frühern an; aber es ist die gleiche Handschrift. Traumgestalten. Wesen, die man nicht anfassen kann: sie sind dann plötzlich weit weg. Figuren. Aber niemals verlogene, niemals verschrobene, unglaubhafte. Was da ist, ist wahr an diesen Menschen — nur daß nicht alles da ist. Das ist die Formel dafür. Sie reden, gehen, handeln wie wir; und doch fehlt etwas. Es ist immer, als hätten sie keinen Willen. Sie werden geführt, gelenkt — von wem nur? Man denkt an japanisches Marionettentheater — an täuschend, unsagbar täuschend nachgeahmte Figuren; aber hinter jeder steht ein Mann, der sie bewegt, leitet, und neben ihnen sitzt einer, der für sie spricht. Für Europäer langts bei solchem Spiel nicht bis zur notwendigsten Illusion: der Japaner findet nichts Unnatürliches dabei: er weint und lacht zu diesem Theater, läßt sich rühren und packen, am meisten vielleicht gar durch die Symbolik, die in dem Spiel auf jeden Fall liegt, und sieht, durch das Tranparent des Puppenschanzes, vielleicht des Lebens tiefern letzten Sinn: daß keiner

von uns jemals noch aus eigenem einen Schritt gegangen ist.

Walter Steinthal

Feindliche Seelen

Paul Hyacinthe Loyson ist ein Sohn jenes berühmten Predigers von Notre-Dame, der 1869 zum Altkatholizismus übertrat, da er das Unfehlbarkeitsdogma nicht anerkennen wollte. Etwas von diesem Bekennermut ist auf Loyson fils übergegangen. Sein Drama behandelt, kurz gesagt, den Konflikt zwischen Religion und Wissenschaft in der Familie. Der Vater Daniel Servan vertritt als überzeugter Atheist den Verstand, die Mutter Madeleine als strenggläubige Katholikin das Gemüt. Zwischen beiden steht ein sechzehnjähriges herzkrankes Mädchen. Um die Seele dieser Tochter kämpfen die Eltern. Der Vater, der auf Java den Pithecanthropus erectus ausgegraben hat, kehrt nach zweijähriger Abwesenheit heim und findet sein Kind mystischen Zielen zutreiben. Behutsam sucht er sie zu sich, zur Wahrheit, herüberzuziehen, aber die zarte Seele des Kindes kann den schweren innern Kämpfen nicht standhalten. Der Streit zwischen Vater und Mutter zerreibt ihre Seele und wirft das junge Ding aufs Sterbelager. Schon hat der Tod sie gezeichnet, da gesteht sie dem Vater, daß sie nicht mehr gläubig, sondern von der Wahrheit seiner Lehre überzeugt sei. Und eine Erkenntnis hat sie gewonnen, die ihr alles ersetzt, was sie mit dem verlorenen Glauben dahingegeben hat: über aller Wahrheit der Wissenschaft und der Religion steht die Liebe. Sterbend legt sie die Hände von Vater und Mutter versöhnend ineinander. So endet die mächtige Weltanschauungsfanfare, die das Drama eröffnet, in einer sentimentalen Familienszene, und die großen Fragezeichen, die am Anfang stehen, schweben noch über dem Schluß, ohne eine befriedigende Lösung zu finden. Dieser vierte Akt ist ganz konventionell und würde in jedes bürgerliche Rührstück passen. In den ersten drei Akten aber bewahrt sich Loyson, ohne das echte subjektive Erleben irgendwie auszuschalten, eine bewunderswerte Objektivität, die dem Drama eine ungewöhnliche künstlerische Würde verleiht. Der technische Bau des Dramas ist nicht übel; doch sind es im Grunde mehr personifizierte Abstrakta als Menschen von Fleisch und Blut, die in diesen vier Akten leben.

Die Aufführung des düsseldorfer Schauspielhauses war, unter Reinhard Brucks Regie, vornehm stilisiert und gewann besondere Bedeutung durch Louise Dumonts wundersame Verkörperung der Madeleine. Die Düsseldorfer schüttelten zuerst den Kopf und waren offenbar bereit, in laute Ahas und Ohos auszubrechen, aber schließlich kam man doch in die richtige Stimmung.

Karlfriedrich Baberadt

Vortragsabend

Im Salon Cassirer trug Cläre Schmid-Romberg mittelalterliche Dichtungen vor. Für die naive Treuherzigkeit dieser Dichtungen fand das durchaus persönliche, dunkelgefärbte Organ der Künstlerin einen selbständigen Ton. Er wahrte mit feinem Takt die über dem Inhalt stehende Ruhe des Erzählers, ohne in teilnahmsloses Berichterstatten, er stufte ab und individualisierte,

wenn die Personen redend eingeführt wurden, ohne in identifizierendes Schauspielen zu verfallen. Weil Cläre Schmid-Romberg stets Distanz zu dem Inhalt hielt, gelang es ihr, in ihren Tonfall etwas von der Schlichtheit alter Chroniken zu retten; und doch umging sie durch unmerkbare Tonmodulierungen auch der objektiven Erzählung die Gefahr, eintönig zu werden. Ich glaube allerdings, daß hierzu nicht wenig ihr spontan allen Empfindungen gehorchender Körper beitrug. Zurückgelehnt nahm ihr Gesicht bei den Reden der Meierstochter in Hartmanns ‚Armem Heinrich' einen andeutenden Zug visionärer Entrücktheit an, um vorgeneigt alle Schalkhaftigkeiten eines derben Hans-Sachs-Schwankes mitzulächeln und durch beteuerndes Nicken alle moralisierenden Partien zu bekräftigen. Dabei muß betont werden, daß dieses mimische Mitgehen sich nie über die Andeutung hinauswagte, daß es den Eindruck suggerierte: „Ja, so fühlten diese Leute nun mal; ja, so lustig ist nun mal dieser Schwank!" In ihrer Art, uns merken zu lassen, daß die Geschichte durch sie erst übermittelt werde, lag beinah etwas Lehrhaftes. Und das schien mir gut. Denn so ging nichts von der epischen Objektivität verloren, und man spürte doch die persönliche Quelle. Auch daß man Cläre Schmid-Romberg den ganzen Abend kein lyrisches Gedicht zutraute, war nur ein Vorzug. So spezifisch episch war der Vortrag ihres spezifisch epischen Programms, daß sie ihre lyrische Begabung an einem zweiten Abend erst erweisen müßte.

Herbert Jhering

Erklärung

Die Unterzeichneten drücken gelegentlich des Artikels ‚Samuel zieht die Bilanz' von Theodor Lessing in Nummer 3 der ‚Schaubühne' ihr Bedauern darüber aus, daß es kein Ehrengericht für Journalisten gibt.

Ferdinand Avenarius Peter Baum
Walter Bloem Felix Braun Robert Breuer
Paul Ernst Otto Falckenberg Hans Franck
S. Friedlaender Emil Geyer Leo Greiner
Paul Hansmann Georg Hermann
Theodor Heuß Camill Hoffmann
Richard Huldschiner Hans Landsberg
Ernst Lissauer Richard M. Meyer
Emil Milan Willy Rath Anselm Ruest
Wilhelm Schäfer Karl Scheffler
Rudolf Johannes Schmied
Oscar A. H. Schmitz Heinz Schnabel
Wilhelm von Scholz Felix Stössinger
Otto Stößl Will Vesper Paul Zschorlich
Stefan Zweig

•

Das Ehrengericht

Es ging spazieren zu Athen
Ein literarisch Phänomen,
Ein Tintengott, ein Würdebär,
Ein stadtbekannter Raisonneur.

Einst stand er auf der Agora
Und trotzte Nein und lobte Ja,
Sprach zielbewußt und voll und ganz
Und zog der Menschheit die Bilanz.

Ein frecher Schuft vorüberging,
Begaffte den Sophisten-Thing
Und hat den Weisen parodiert,
Mit Glatz und Bäuchlein porträtiert.

Zum Glück gabs im Ilissostal
Würdige Stützen der Moral,
Die einen riefen: o popoi!
Die andern schrien zu Adonoi.

Und Schmied und Schmitz, Braun, Ernst und Meyer,
Bloem, Schäfer, Scholz, Zweig, Heuß und Geyer
Begründeten den Bund der Weiner —
Der Ehrenvorstand hieß Herr Greiner.

Wer fürder wollt' Satiren machen,
Der mußte nach dem Kodex lachen,
Den dreiunddreißig Ehrengenien
Ersannen als die Norm der Xenien.

So sah man damals zu Athen
Den schnöden Gauch am Pranger stehn,
Geknickt, geknackt und ganz gebrochen.
Doch leis hat er zu sich gesprochen:

Der eine Esel, den ich fing,
Galt meiner Würde zu gering,
Und hocherfreut willkommen heiß' ich
Den Zuwachs weiterer dreiunddreißig.

Theodor Lessing

Aus der Praxis

Annahmen

Alice Berend: Um die Ehre, Einaktiges Schauspiel. Plauen, Stadttheater.

Maximilian Böttcher und G. W. E. Schlack: Die versiegelte Venus, Dreiaktiges Schauspiel. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

11. 3. Louis Engelbrecht: Mensch sein, Dreiaktiges Schauspiel. Dessau, Hoftheater.

12. 3. Max Neal und Franz Wolff: Leutnant der Reserve, Dreiaktiger Schwank. Magdeburg, Stadttheater.

14. 3. Karl Richter: Die Geißel Gottes, Drama. Elbing, Stadttheater.

2) von übersetzten Dramen

Per Hallström: Venetianische Komödie, Fünfaktiges Lustspiel. Braunschweig, Hoftheater.

Paul Hyacinthe Loyson: Feindliche Seelen, Vieraktiges Schauspiel. Düsseldorf, Schauspielhaus.

Maurice Maeterlinck: Maria Magdalena, Dreiaktiges Drama. Leipzig, Neues Theater.

Charles Marlowe: Die goldene Ritterzeit, Dreiaktige Burleske. Berlin, Neues Theater.

Miquel Zamacois: Das Nachtlicht, Dreiaktiger Schwank. Berlin, Residenztheater.

3) in fremden Sprachen

Luigi Rasi: Die Komödie der Pest, Verslustspiel. Mailand, Teatro Manzoni.

Neue Bücher

Bruno Busse: Das Drama. 1. Von der Antike zum französischen Klassizismus. Leipzig, B. G. Teubner. 136 S. M. 1,25.

Josef Hofmiller: Zeitgenossen. München, Süddeutsche Monatshefte. 313 S.

Franz Lutzenau: Shakespeare als Philosoph. Leipzig, Xenienverlag. 116 S. M. 2,—.

Robert Sadéc: Schiller als Realist. Leipzig, Camillo Schneider. 190 S. M. 2,50.

Dramen

Volker Hartmann: Katharina die Zweite, Dreiaktiges Schauspiel. München, Max Steinebach. 117 S. M. 3,60.

Zeitschriftenschau

Ulrich Frank: Künstlerin — Schauspielerin . . . Prostituierte?! Deutsche Bühne II, 5.

Karl Jakubczyk: Schillers religiöse Weltanschauung. Gral IV, 15.

B. von Kospoth: Rachel und ihre Lehrer. Der neue Weg XXXIX, 10.

Hans Landsberg: Der letzte Romantiker der deutschen Bühne (Emerich Robert). Masken V, 28.

— Paul Heyse und das Theater. Deutsche Bühne II, 5.

Gustav Werner Peters: Paul Heyse als Dramatiker. Deutsche Bühne II, 5.

Adolf Winds: Männliche und weibliche Schauspielkunst. Der neue Weg XXXIX, 10.

Engagements

Altenburg (Sommertheater): Fritz Teichmann-Reinhold, Fredy Trattner-Lepes.

Aussee (Kurtheater): Hermann Bräuer, Franco Ostwald.

Aussig (Neues Sadttheater): Alfred Hetze.

Baden-Baden (Hoftheater): Otto Wiesinger, Sommer 1910.

Berlin (Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus): Ludwig Barg, Erich Neubürger 1910/12.

— (Hebbeltheater): Annie Dotschkal.

— (Neues Volkstheater): Olly Klein, Elise Zachow-Vallentin.

Beuthen (Stadttheater): Otto Hardix 1910/11.

Bielefeld (Stadttheater): Carl Grandinger 1910/11.

Breslau (Schauspielhaus): Willy Schur 1910/12.

— (Sommertheater): Eugen Lips 1910.

— (Vereinigte Stadttheater: Walter Klose 1910/11.

Die Presse

1. Abel Hermant: Luxuszug, Lustspiel in vier Akten. Kleines Theater. (Siehe: Schaubühne V, 17 und 44).
2. Charles Marlow: Die goldene Ritterzeit, Burleske in drei Akten. Neues Theater.
3. Miguel Zamacoïs: Das Nachtlicht, Schwank in drei Akten. Residenztheater.
4. Anatole und Otto Rombe: Der Liebestempel, Lustspiel in drei Akten. Lustspielhaus.

Berliner Tageblatt

1. Wenn auch die Ueberraschungen ausblieben, so sorgte doch ein frischer Dialog, eine Reihe lustiger Rollen für die gute Laune.
2. Die Berliner ließen sich von der guten Laune eines londoner Zugstücks anstecken, und sie brauchen sich ihrer Heiterkeit nicht zu schämen.
3. Dieser Schwank hat nicht nur eine menschenmögliche Handlung, sondern sogar einen Dialog, der zum Teil recht witzig ist.
4. Deutscher Dutzendschwank.

Morgenpost

1. Pariser Schwankguckgasten.
2. Die Farce hat den Vorzug, auf einen trubligen zweiten Akt noch einen ganz lustigen dritten zu setzen.
3. Das Stück überrascht durch die Führung des Dialogs, die merkwürdig lustige Szenen im Gefolge hat.
4. Das Stück befleißigt sich einer sympathischen Reinlichkeit in den Mitteln und wird selbst an sentimentalen Stellen nicht peinlich.

Lokalanzeiger

1. Die anmutigsten Wendungen der appetitlichen Handlung sind der Zensur zum Opfer gefallen. Immerhin blieb noch genug des Erbaulichen übrig.
2. Die Kritik darf bekanntlich an ein Werk, das sich Burleske nennt, nicht tippen. Wir wollen also in keine Untersuchung der Fülle blödsinniger Vorgänge eintreten.
3. Die glänzende Darstellung täuscht über die Erkenntnis hinweg, daß dieser Schwank unter seinesgleichen nur ein ‚Nachtlicht‘ ist.
4. Dem Mißgeschick zweier ehrlich strebender und offenbar sehr humorvoll veranlagter Menschen gegenüber ist achtungsvolles Schweigen geboten.

Börsencourier

1. Vier Akte sind etwas zu viel für die gepfefferte Anekdote, die mitunter recht ermüdet.
2. Lustig, unwiderstehlich lustig wars.
3. Ein ziemlich unkomplizierter und gradliniger Schwank, der auch ohne Trick amüsiert.
4. Das Stück hat weder mit der Literatur noch mit der Kritik etwas zu schaffen.

Vossische Zeitung

1. Das Stück leidet an einer gewissen Unentschlossenheit, im Besitz einiger Feinheiten, die wieder nicht zu den Derbheiten passen.
2. Der zweite Akt ist amüsant. Der dritte lebt von der komischen Erbschaft des zweiten.
3. Zamacoïs hat die Vorgänge mit szenischem Geschick verknüpft; auch sein munterer Dialog macht sich nicht übel.
4. Das Stück weist trotz vielen augenfälligen Mängeln doch auch deutlich Spuren von Talent auf.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW. 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 13
31. März 1910

Der Entwurf eines Stellenvermittlergesetzes / von Richard Treitel

(Schluß)

Die Gebühren sollen im Zweifel vom Arbeitgeber und vom Arbeitnehmer je zur Hälfte gezahlt werden, wenn der Vertrag infolge der Vermittelung zustandekommt. Eine entgegenstehende Vereinbarung zu Ungunsten des Arbeitnehmers ist nichtig. Solange der Paragraph so lautet, kann er irgendeine große Bedeutung nicht haben. Bekanntlich muß der Bühnenangestellte die ganze Provision bezahlen, und weiterhin ist bekannt, was vor allen Dingen auf das Varietee zutrifft, daß sich der Direktor vom Agenten einen Teil der Provision, die Hälfte, zurückvergüten läßt.

Daß das ein unerträglicher Zustand ist, soll rundweg zugegeben werden. Wenn man diesen Zustand beseitigen will, darf man aber mit der Wendung „im Zweifel" nicht kommen. Dann würde regelmäßig durch Vertrag etwas andres vereinbart werden. Es muß bestimmt dekretiert werden, daß die Hälfte der Gebühren vom Arbeitgeber und die Hälfte vom Arbeitnehmer zu zahlen und daß jede andre Vereinbarung nichtig ist.

Diese Bestimmung würde eine sehr tiefgehende Neuerung sein, über deren Zweckmäßigkeit Zweifel bestehen können. Aber wenn man überhaupt den Zustand von Grund auf ändern will, wird man sich zu diesem novum et inauditum verstehen müssen. Beide Teile müssen je die Hälfte der Gebühren zahlen. Der Vermittler darf auf die ihm vom Arbeitgeber zustehende Provision nicht verzichten, er darf in eine Teilung nicht einwilligen. Jede andre Regelung wäre nicht ausreichend.

Ferner vermisse ich im Entwurf zum Stellenvermittlergesetz zu § 4 etwas, was sehr zweckmäßigerweise die Ministerialverordnung des Ministers für Handel und Gewerbe vom 31. Januar 1902 für Preußen bereits enthält: nämlich Fälle, in denen die Provision trotz erfolgter Vermittelung nicht zu zahlen ist. Es heißt dort:

„Der Stellenvermittler ist zur Erhebung von Gebühren nicht befugt:
a) wenn der Vertrag, für welchen eine Vergütung gezahlt werden soll, nicht durch seine vermittelnde Tätigkeit zum Abschluß gebracht worden ist;
b) wenn der vermittelte Vertrag gelöst ist, es sei denn, daß die Lösung durch Vertragsbruch oder ohne Mitwirkung des Stellenvermittlers zu einer Zeit erfolgt ist, wo der Vertrag unkündbar ist;
c) für die Zeit, während welcher der Bühnenangehörige keine Vergütung (Gehalt, Spielgeld und so weiter) erhält."

§ 3 bestimmt, daß der Stellenvermittler Nebengewerbe wie: Gastwirtschaft, Schankwirtschaft, Kleinhandel mit geistigen Getränken, gewerbsmäßige Vermittelung von Wohn- und Schlafstellen nicht betreiben darf. Unumgänglich notwendig nun ist ein Zusatz zu diesem Paragraphen, wonach der Stellenvermittler für Bühnenangehörige nicht in einem Abhängigkeitsverhältnis zum Schauspieldirektor und Varietee-Unternehmer stehen darf. Es handelt sich hierbei um die Frage der Hausagenturen, dieser so überaus schädlichen Institution.

Im Varieteebetrieb sind die Verhältnisse so weit gediehen, daß der Direktor, auch wenn ein Agent den Vertrag nicht vermittelt hat, sich berechtigt glaubt, zehn Prozent für sich abzuziehen. Direktoren, die unvorsichtig sind, schreiben sich in den Vertrag, daß die zehn Prozent für die Hausagentur abgezogen werden, und geben an, daß sie ein Bureau unterhalten, das sich ebenso wie ein Agent mit Engagements beschäftigt. Wie wenig klug derartige Ausführungen sind, will ich nicht genauer beleuchten, weil, wenigstens für Preußen, die Ministerialverordnung vom 31. Januar 1902 verbietet, daß ein Agent im Abhängigkeitsverhältnis zum Direktor steht. Andre Direktoren nehmen ein Pseudonym an, unter dem sie eine Agentur führen. Der Direktor engagiert seine Mitglieder und schreibt für sich, das heißt: für sein Pseudonym zehn Prozent Agenturprovision in den Vertrag. Das sind Zustände, die dringend einer Abänderung bedürfen. Es wäre zweckmäßig, hierüber eine Bestimmung in das Gesetz selbst aufzunehmen. Der Entwurf enthält also recht vieles nicht, was er enthalten müßte, wenn die Verhältnisse der Bühne und des Varietees eine spezielle Berücksichtigung erfahren hätten. Entschließt man sich aber, diesen Entwurf derartig spezialisiert zu gestalten, so vergesse man auch nicht, die Stellung der Impresarien zu regeln. Ein Impresario wird häufig von großen Künstlern angenommen, teils weil der Künstler empfindliche Schulden hat, teils weil er geschäftlich zu ungewandt ist. Der Impresario bedient sich häufig eines Agenten, um Abschlüsse für seinen Mandanten zu erzielen, häufig schließt er auch selbst Verträge ab. In jedem Fall handelt er gewerbsmäßig.

Er würde also unter das Stellenvermittlergesetz fallen. Er müßte eine Konzession haben. Es wird sich fragen, woher er die Konzession bezieht, und ob diese Konzession nicht anders sein müßte als die gewöhnliche Konzession eines Agenten, der fest an einem Orte sitzt. Bestimmte Vorschläge zu machen, liegt jetzt noch keine Veranlassung vor. Jedenfalls sollte man auch diesen Punkt erwägen.

Lesbos / von Peter Altenberg

Ich danke dir auf meinen Knien, weinend, in Dankbarkeiten aufgelöst, erlöst, errettet, daß mir die entsetzlichen, Gehirn zerstörenden Qualen der Eifersucht nun erspart sind durch deine Persönlichkeit.

Kein Opfer, Geliebteste, ist zu groß, um diese Martern auszugleichen!

Bei dir, bei dir allein ist Friede vor diesem Hunnenhorden-Menschen ‚Mann'.

Bist du deswegen anders konstruiert als die andern, diese deine ewig perfiden, heimtückisch-feigen, betrügerischen Mitschwestern?

Ist dein Atem weniger süß, und der Duft deiner Haut, und die Form deiner Brüste, und der Blick deiner geliebten Augen, und deine ganze mysteriöse Weiblichkeit, vom Haupte bis zu den geliebten Zehen?!

Liebe ich dich nicht tausend Mal mehr dadurch, daß mir die Todesmarterqualen der Eifersucht erspart sind?!?

Daß niemand von meinen sogenannten Freunden sich dir heimtückisch-hinterlistig-feig annähern kann wie sonst allen?!?

Das, das, das allein macht mich bereits selig und erfüllt von unbeschreiblicher Dankbarkeit! Du, du bist stark und unbesiegbar!

Alle, alle haben Hurenhaftigkeiten infolge ihrer feig-schwächlichen Konstitution!

Du, du allein bist gewappnet vom Schicksal, wie in undurchbohrbaren Stahlpanzer hineingeschmiedet, bewahrt vor diesem entsetzlichen feigen Geil-Wolfe ‚Mann'!

Ich liebe dich! Dich liebe ich, nur dich! Denn du allein ersparst mir meine Qualen, die waren, sind und ewig kommen werden! Du allein!

Daß alle andern Männer sich wegschleichen müssen von dieser unerjagbaren Beute, das allein macht mich selig! Gottes Strafgericht für alle ihre tausend gemeinen Eitelkeiten und Pavian-Geilheit!

Frei bist du, wie der Dichter, wie der Künstler! Die andern aber dienen armselig dem Zweck des Tages und der Nächte!

Ich liebe dich, weil du nicht glücklich wirst durch meine Qualen!

Ich liebe dich, weil du mir Ruhe läßt und Frieden, die ich brauche, um gottähnlich denken zu dürfen und zu empfinden.

Mein inneres Reich sei dir heilig, Geliebte; und wo du sonstwie den Ausguß findest für überschüssige und wertlose Lebenskräfte, so sei es dort, wo du mir keine Qual gibst!

Von der Sorma

Sie hat wieder einmal zwei Jahre herumgastiert, und nach frühern Erfahrungen stand zu befürchten, daß anfangs die Spuren auch den freundwilligsten Betrachter erschrecken würden. Aber man merkt fast gar nichts, und was man merkt, kann man auf die Weitläuftigkeit des Neuen Schauspielhauses zurückführen. Das ist für Hofmannsthal, und gar für den jungen, nicht gemacht, und wenn noch Zeit ist, so sollte es sich abraten lassen, einen ganzen Abend auf ihn allein zu stellen. Es fehlt ja nicht nur die Intimität des Raums: es fehlt die ausreichend sensible Regie, es fehlen die tönenden Figuranten für Hofmannsthal und die Partner für die Sorma, und es fehlt irgendwo auch dem Hofmannsthal und der Sorma. Er spricht zuviel: die Leute sind gefährlich. Sie aber schaukelt sich auf seinen Versen, ohne sie alle zu verstehen, ohne sie klar zu gliedern und ohne sie im einzelnen so zu modellieren, wie es die Wortliebe des Dichters sich wünschen mag. Sie will dem Monolog einer ‚Frau im Fenster' nach Möglichkeit den Charakter des Monologs nehmen, will jede Wendung, statt aus der wuchernden Anschauung des Lyrikers Hofmannsthal, aus der dramatischen Situation dieser Frau hervorgehen lassen, will, mit einem Wort, den Anschein der ‚Natürlichkeit' erwecken. Nur daß, nach Eloesser, die Natürlichkeit hier nicht natürlich ist. Es müßte etwa sein, als sänge eine Statue unübertrefflich schön. Wenn das nicht auch für andre Hofmannsthalsche Gedichte gälte, so wären gerade in diesem Sätze, die solche Auffassung rechtfertigten. Die Sorma hat statt dessen Momente von wunderbarer Belebtheit. Ihr Gesicht gibt stummen Schmerz, ihre Stimme beredtes Leiden mit künstlerisch vornehmster Unbetontheit wieder. Sie erinnert sich an den Anfang ihrer verbotenen Liebe. Sie läßt diese Liebe noch einmal aufblühen und hat für sie zugleich ein wehes Lächeln, eine trauervolle Zärtlichkeit. Es geht ans Sterben. Die Sorma steht einen Augenblick starr, wie entrückt, ein völlig hoffnungsloser Mensch, vor ihrem Richter, um schließlich ihren Jammer um so leidenschaftlicher hinauszuschreien. In einer stilgerechten szenischen Rezitation Hofmannsthalscher Sprachkünste wäre ein derartig verzweifelter Ausbruch verpönt. Es fragt sich nur, was mehr wert ist: der Schrei der Sorma oder diese ganze abgeklärte Dichterei. Ich stimme unbedenklich für den Schrei der Sorma.

Als Locandiera hat sie keinen. Vielleicht könnte man auch hier einiges Grausen verspüren, gleichviel ob Goldoni selbst daran gedacht hat, seine Mirandolina dämonisch zu vertiefen, oder nicht. Eine große

Schauspielerin dürfte immerhin daran denken. Sie dürfte aus der Gestalt nicht gerade einen Erdgeist machen, weil dazu das Substrat noch so einfacher Sexualbegebenheiten fehlt. Aber sie dürfte doch immer wieder durchschimmern lassen, wie dicht in allen Liebesdingen dem Scherz der Ernst benachbart ist, wie leicht aus Katzenpfötchen Bestienkrallen werden, und bis zu welchem Grade eine schöne Frau teuflisch zu foltern fähig ist. Die Sorma verzichtet, bewußt oder unbewußt, auf solche Hintergründe. Ihr ist Mirandolina keine Hexe, sondern die Frau an sich. Das ist durchaus nicht zu wenig; das ist wahrhaftig genug. Aber es könnte noch viel mehr sein, wenn das Neue Schauspielhaus eine brauchbare Uebersetzung der Komödie in einem zeitgetreuen Spielton einstudiert hätte. Herrn Fuldas Prosa gehört in den Ofen; und den Episodisten wäre klar zu machen gewesen, daß sie einen witzigen Dialog von antiquarischem Reiz mit unbegrenzter Zungenfertigkeit zu beherrschen und sich doch nicht hochmütig über ihn zu stellen hätten. Bei Halm wird Goldoni zu einem Blumenthal des achtzehnten Jahrhunderts, zu einem groben, überlauten, geschmacklosen Gesellen, den die Herren Schauspieler nur bei seinen Lebzeiten respektieren zu müssen glauben. Unter ihnen stand und bewegte sich die Sorma wie die gute Fee ihrer Kunst. Sie weiß wahrscheinlich auch nicht viel von Goldoni, und es ist anzunehmen, daß sie die ‚Zwillingsschwester' mit keinem geringern Vergnügen spielt als die Locandiera. Aber die bloße Herzensklugheit, mit der sie Frauen ohne Geist so bezaubernd darstellt, ist groß und reich genug, um Frauen von Geist dieselbe Realität zu geben, wenn nur der Geist das Frauentum nicht aufgefressen hat. Die Mirandolina der Sorma ist eine glückliche Mischung. Sie ist schelmisch, temperamentvoll und angriffslustig wie eine Shakespearesche Beatrice, und sie ist überlegen, fraulich und von genialem Takt wie eine Shawsche Candida. Wer diese Mischung hat (und nicht erst mühsam herstellt), von dem wäre es freilich törichter Snobismus, sich in Wedekindsche Regionen zu begeben. Die Sorma ist so weich, so anmutig und so menschlich, daß sie der Locandiera sogar den Rest von Grausamkeit nimmt, den sie stets da behalten wird, wo sich nicht auch die Zuschauer bedingungslos in dies Geschöpf verlieben. Ihr gelingt es, den konkreten Vorgang in eine Sphäre des Spiels zu heben, nach deren Gesetzen ihn der alte italienische Komöde ausgestaltet haben wird. Um so stilwidriger berührte es, daß die gesamte Partnerschaft am Boden kleben blieb. Der Sorma mag das gleichgültig sein. Wir aber sind in all den Jahren zu einem so ausgeprägten Gefühl für den Wert des Ensembles erzogen worden, daß uns der lichteste Glanz

einer einzelnen Künstlerschaft vor einer solchen Aufführung nicht ganz beschwichtigt.

Am zweiten Abend schien mir das Ensemble brauchbarer. Es nützte nichts, da dieses Mal das Stück, fern von den Machtbezirken nicht allein der literarisch anspruchsvollen Kritiker, ein kümmerliches Dasein voller unfreiwilliger Komik fristet. ‚Die Rampe' stammt von Henri de Rothschild und enthält in vier Akten ein einziges wahres Wort, das aber auch der Uebersetzer eingefügt oder der Schauspieler extemporiert haben kann: „Ein Theater, an dem die Geliebte des Direktors große Rollen spielt, muß zugrunde gehen." Immerhin ist das nicht die einzige Sorte von Theatern, die zugrunde gehen muß. Eins, dessen Direktor einem noch so gefeierten Gast zuliebe Stücke wie diese ‚Rampe' gibt, hat nicht mehr Existenzberechtigung und wahrscheinlich auch nicht mehr innere Existenzfähigkeit. Ich habe keinerlei Ursache, ein Teutomane zu sein, und würde jederzeit den schlechtesten Henri Bernstein dem besten Ernst Wachler vorziehen. Aber selbst der beste Henri Bernstein käme mir erst nach einer großen Anzahl deutscher Dramen, deren Autoren heute von einer Theaterkanzlei zur andern katzbuckeln müssen, und deren Hauptrollen ebenso würdig sind, von der Sorma dargestellt zu werden, wie diese Madeleine Grandier. Kein Wort gegen die Sorma als Gestalterin dieser Rolle! Es ist eine Frau, die bei ihrem aristokratischen Manne unglücklich ist, ihm mit einem Schauspieler durchbrennt, selber Schauspielerin wird, die Liebe ihres Geliebten in dem Maße abnehmen sieht, wie ihre Erfolge zunehmen, und diese Enttäuschung nicht überlebt. Was die Sorma hier zeigt, ist nicht neu, aber immer wieder köstlich. Für die Schwermut von so verschlossenen, so still verblutenden Wesen hat sie eine müde Trauer der Lippen, ein unmerkliches Zucken der Mundwinkel, ein angstvolles Hochziehen der Brauen, einen brechenden Blick, einen tränenden Klang der Stimme, und was nicht noch für Ausdrucksmittel von so perlmutterstaubzarter Delikatesse, daß uns alle Schönheit der Welt entweiht und zerbrochen scheint. Aber es wäre grundfalsch, darüber Henri de Rothschild zu vergessen. Die Sorma in Ehren. Nur daß wir uns nicht jeden Schund des Auslands gefallen lassen wollen, weil sie ein so entzückender Kunstbesitz für uns ist, sondern daß wir, umgekehrt, die Forderung an sie stellen, durch ihre Geltung und ihren Marktwert das Niveau des berliner Repertoires zu erhöhen, statt es unsäglich zu drücken. Wenn dazu nötig ist, daß sie sich wieder dauernd in den Gegenseitigkeitszwang eines Ensembles fügt, so sollte sie nicht zögern, dieses Virtuosendasein aufzugeben.

Heinrich von Kleist / von Herbert Eulenberg

Ende November des Jahres 1811 kam an einem Abend die Nachricht vom Tode des vierunddreißigjährigen Heinrich von Kleist nach Weimar. Der alte Wieland, bei dem der junge Dichter vor wenigen Jahren zu Besuch geweilt hatte, erfuhr es zuerst. Er saß in seinem gepolsterten Lehnstuhl nach dem Abendbrot, hatte sich eine lange Pfeife angezündet und wollte gerade in geistiger Gemächlichkeit in den leipziger Blättern, die am Tisch vor ihm lagen, einen Rebus raten, wie er das gerne tat, als er unvermutet auf diese Anzeige als ein noch größeres Rätsel stieß. Die Anzeige lautete aber:

„Am Nachmittag des 21. November zwischen vier und fünf Uhr erschoß sich in der Nähe des am Wannsee bei Berlin gelegenen Wirtshauses ‚Zum Stimming' der junge Schriftsteller Heinrich von Kleist. Er war am Vorabend mit einer gewissen Frau Henriette Vogel aus Berlin, die verheiratet gewesen sein soll und Kinder hat, dort abgestiegen. Die Frau, die an einem unheilbaren Herzleiden litt, soll von ihm ihren eigenen Tod als einen Freundschaftsdienst gefordert haben, und er hat, um seinen Mut und seinen Zynismus zu beweisen, ihr willfahren. Er hat erst seine sogenannte Freundin getötet und hierauf seinem eigenen Leben durch einen Schuß in den Mund ein Ende gemacht. Fuhrleute, die mit Weißbier nach Potsdam zu fuhren, fanden die beiden Leichen nebeneinander liegen in einer Sandgrube am See. Kleist galt in literarischen Kreisen als talentvoll, aber, wie dies eben seine Tat beweist, auch als völlig undiszipliniert und haltlos. So erzählen die Wirtsleute, daß er am Abend vor der Tat mit jener überspannten Frau reichlich Rum getrunken habe, und daß beide mit einer unaussprechlichen Heiterkeit und Frivolität am Mittag zum Tode wie zu einer Ruderpartie aufgebrochen seien. Man hat die Leichen der augenscheinlich geistig gestörten Unglücklichen an dem Fundort auf der Uferhöhe des Sees bestattet. Gott bewahre unsre Jugend in diesen aufgeregten Zeitläuften vor einer solchen Lebensauffassung, die sich den schweren Aufgaben unsrer Tage feige entzieht!"

Der alte Wieland zitterte an allen Gliedern, als er dies langsam in sich hereinbuchstabiert hatte. Und da sein Sohn, Kleists Jugendfreund, nicht da war und auch sonst keiner, bei dem er sein altes Herz über diese unbegreifliche Kunde ausschütten konnte, beschloß er, um nur mit jemand darüber reden zu können, auszugehen und irgendwen zu besuchen. Als er sich seinen braunen Otterpelz anzog, fiel ihm ein, daß er es zu Goethe am nächsten hätte, und so trippelte er denn eine Stocklaterne in der Hand, durch die Gassen Weimars im Abendnebel nach dem Frauenplan. Erst als er vor dem Hause stand, aus dem heller Kerzenglanz wie aus einem Schloß herauskam, fiel dem Alten ein, daß Goethe, wie man sich sagte, dem lebenden Kleist gar nicht so sehr

gewogen gewesen sei. Aber da er nun schon dort war, mochte er nicht mehr umkehren, pochte mit dem Türklopfer an und trat in den feierlichen Hausflur mit der majestätisch breiten Treppe ein.

Goethe saß oben in dem erleuchteten, warmen Empfangszimmer schon im Staatsrock, den Stern auf der Brust, bereit, ein paar Gäste zum Abendtisch zu empfangen. Eine Flasche Rotwein, die ihm noch seine reiche Mutter geschickt hatte, stand neben ihm auf dem Tisch, auf dem ein paar Kupferstiche Albrecht Dürers lagen, die der Geheimrat sich langsam und ganz genau mit der Lupe besah. Als ihm der alte Wieland gemeldet wurde, ging ihm Goethe steifen Schrittes mit beiden ausgestreckten Händen entgegen.

„Es ist prächtig, daß Sie kommen! Sie treffen es gut. Ich erwarte ein paar Abendgäste. Kanzler Müller wird kommen und Madame Schopenhauer will mit ihrem Sohne erscheinen. Zudem versprach mir eine polnische Pianistin, die auf der Durchreise nach Paris ist, uns ein paar slawische Volkslieder vorzutragen. Aber was ist Ihnen?"

Wieland erzählte mit ein paar fliegenden Sätzen die entsetzliche Nachricht vom Tode Kleists, ohne dabei zu gewahren, wie die Augen Goethes ganz groß wurden und seine Stirne eine Falte mehr bekam.

„Das ist in der Tat erschütternd," erwiderte der Dichter des Werther und hielt sich zitternd am Stuhle fest. „Ich kann nie von dem Selbstmord eines jungen Menschen hören, ohne dabei bis in das Innerste meines Wesens zu erbeben. Denn es hat auch in meinem Leben Zeiten gegeben, wo ich ganze Nächte lang die Pistole in der Hand durch das Dunkel gelaufen bin, und wo es nur eines letzten Anstoßes zur Tat bedurfte. Der braucht dann freilich nur ganz klein zu sein, wie etwa im Falle Kleistens die Trostlosigkeit eines Tages im November, diesem ‚Hängemonat', wie ihn die Engländer nennen."

„Aber diese Seelenruhe, dieser frivole Frohsinn, diese Eirene, mit der der Jüngling Kleist wie weiland Sokrates in den Tod gegangen ist, dünket mich unerklärlich," warf Wieland ein.

„Mitnichten!" fuhr Goethe fort. „Wenn einmal das letzte Bedenken überwunden und gleichsam die letzte Aufenthaltsstation des Lebens überschritten ist, wird man den Tod selbst schon als einen Vorgeschmack der süßen Ruhe, die uns mit ihm erwartet, genießen, und wenn erst der Fahrwind aus dem Elysium über eine Seele weht, wird sie sich mit Frohlocken von diesem unserm höchst problematischen Leben lösen. Darum soll keiner die Tat des Kleist eine frivole nennen. Selbst wir zwei Alten, die wir uns hier im Warmen gegenübersitzen und mit Recht stolz auf unsre sechzig oder wie Sie, mein Lieber, fast achtzig überlebten Jahre sein können, wollen dies nicht tun. Denken wir uns nur in die Seele dieses Unglücklichen, von dessen zahlreichen Dramen eines, ‚Der zerbrochene Krug', hier in Weimar unter meiner Leitung auf-

geführt und vom Pöbel verlacht wurde, und ein andres, das große Ritterschauspiel ‚Käthchen von Heilbronn', dreimal in Wien gegeben und abgelehnt wurde. Mehr weiß unser deutsches Theater noch nicht von Kleist. Summieren Sie zu dieser Nichtachtung, die einen ehrgeizigen Menschen, wie er war, dreifach traf und vergiftete, noch das Elend seines preußischen Vaterlandes seit Jena und die qualvolle Lage eines, der heute von der Feder leben muß und hündischen Demütigungen ausgesetzt ist, so werden Sie sich über seinen gewaltsamen Tod als einzigen Ausweg aus dieser See von Plagen kaum mehr verwundern können."

„Er soll solch eine verbitterte Wut gegen Napoleon gehabt haben," bemerkte Wieland, „daß er, wie mir mein Sohn erzählt hat, sich monatelang mit dem Plane trug, den Kaiser selbst zu ermorden."

„Das steht ihm nicht übel," war Goethes Antwort, „wie er denn auch auf die Nachricht von dem Durchfall des ‚Zerbrochenen Kruges' in Weimar meinen Namen unter Fäusteballen genannt und dazu gesagt haben soll: „Ich werde ihm den Lorbeer schon von der Stirne reißen," als ob ich allein die Schuld an seinem Mißgeschick gewesen wäre. So hat er auch späterhin mich mit manchen Spottversen und Pasquinaden geärgert und mir damit jede Möglichkeit genommen, mich weiter für ihn einzusetzen und noch etwas für ihn zu tun."

„Ja," rief der alte Wieland dazwischen, „aber man spricht doch davon, daß Sie ihn durchaus nicht anerkannt und gewürdigt hätten."

„Ich weiß es, mein Freund, und diese literarische Lüge wird vielleicht noch lange weiterleben, denn solch ein falsches Urteil läuft von einem zum andern gedankenlos über. Wie man auch Sie, mein lieber Wieland, noch vielfach einen sittenlosen Mann nennt, trotzdem Sie in zwanzigjähriger treuer Ehe vierzehn lebende gesunde Kinder zuwege gebracht haben. Es hat wenige gegeben, die diesen Kleist, da er lebte, mehr geachtet haben als ich, wenngleich mir sein Wesen und Dichten von Grund aus ferne stand. Das Zertrümmerte, Chaotische bei ihm, dieser Zustand, in dem ich lebte, ehe ich dichtete, machte mich bis in alle meine Moleküle unruhig. Dieses Aufspüren und Aufjagen von Urtrieben in uns, die wir mit Mühe seit ein paar tausend Jahren gezähmt haben, flößte mir bei Kleist Grauen und Unbehagen ein und verwirrte mein sicheres Gefühl vom Gleichgewicht dieser Welt. Aber darum verkannte ich nicht die titanische Größe in seiner ‚Penthesilea', deren Verse mir den Atem versetzten und mich vierzig Jahre zurückwarfen, noch entging mir der feine Reiz im ‚Zerbrochenen Krug', einem Stimmungsbild, das ein Teniers nicht besser hätte malen können."

„Sie kennen seinen Robert Guiskard nicht", rief nun Wieland dazwischen. „Wenn er dies Werk, aus dem er mir als mein Gast einst ein paar Szenen vortrug, vollendet hätte, statt es zu vernichten, so müßten Aeschylus, Sophokles und Shakespeare vor ihm als Anfänger

ausreißen. Das Feuer, das dieser unaussprechliche Mensch in sich trug, vermochte mich alten Vater, der ich dem lieben Gott fast schon die Hand geben kann, noch zu Tränen über das Weh dieser Welt zu schmelzen. Er hat mir eingestanden, daß er sich beim Schreiben von Akt zu Akt immer mehr in seine Helden bis zur Narrheit verliebe, so daß es ihm das Herz abpresse, wenn er, wie jene Penthesilea, schließlich Hand an sie legen müsse. Und er weinte dabei ganz wahrhaftig, wie einst meine Frau, als ich sie zwang, unseren lieben alten Gockelhahn abzuschlachten, und sie das Messer in der Hand vor ihm stand und ihn mit den Worten: „Mein Herzchen, mein Liebes, mein Lebenslicht, mein alles, mein Hab und Gut, meine Schlösser, Aecker, Wiesen und Weinberge, mein Innerstes, mein Herzblut und mein Augenstern", langsam ins andre Leben hinüberschnitt. Von den Frauen insgemein verstand der Jüngling Kleist — denken Sie nur an sein Käthchen oder Evchen! — mehr als unser seliger Schiller mit all seinen Theaterjungfrauen, denen ich für mein Leben gern einmal in der Nachthaube begegnen möchte, um zu wissen, ob sie von Fleisch und Blut seien. Summa summarum: Ich behaupte dreist, daß wir Deutschen in diesem Kleist unsern Shakespeare verloren haben.

Zum Glück für den alten Wieland kam in diesem Augenblick der Diener und meldete die Ankunft der Gäste. Goethe aber machte wie allem so auch diesem Gespräch sein Ende, indem er sich erhob und kurz sagte:

„Dies zu entscheiden, Herr Wieland, müssen wir dem Jahrhundert nach uns überlassen."

So sprach Goethe. Der Festredner aber, der in drei Jahren zum hundertjährigen Todestage am Grabe Heinrich von Kleists sprechen wird, wird sagen müssen, daß es einen Shakespeare leider nur einmal gegeben hat, und daß irreale Bedingungssätze an einer Gruft und angesichts eines Toten im Grunde überflüssig seien, aber daß der frühe Tod Kleists, der nicht minder als Theodor Körner für sein Vaterland gefallen ist, für unser deutsches Theater der schwerste Verlust gewesen ist, den es jemals erfahren hat.

Aus einer Sammlung von Charakteristiken, die unter dem Titel ‚Schattenbilder' bei Bruno Cassirer in Berlin erscheint.

Sommer / von Ernst Lissauer

Sommer kam über mich und ward Gesang.
Bläuling und Weißling, Salbei, Akelei, Roggen und Rose ward Klang.
Wie Samen im Wind treibt Welt mir vorbei und häkelt sich fest.
Mir in Seele und Sang wie in einer Buche langend Geäst.

Der Fremde / von Alfred Polgar

Die humoristischen Bücher Jeromes erfreuen das Gemüt. Er ist ein Exzentrik-Komiker allerersten Ranges. Seine Ideenfolgen (oft Eingebungen einer bizarrsten Laune) sind ganz überraschend, manchmal von einer hinreißend spaßigen Unwahrscheinlichkeit, die mit halsstarriger Konsequenz zu Gipfeln der Absurdität aufgeschraubt ist. Das alles mit einer Ruhe, einer Gelassenheit, einer clownhaft-wehrlosen Ergebung ins Unabänderliche, für deren Humor ‚trocken' ein zu feuchtes Wort ist. Jerome ist nicht weniger als: der beste Knockabout in der zeitgenössischen Literatur. Die Technik seines Witzes schon verlohnt eine tiefgehende Studie. Ich möchte als ihr Wesentliches erkennen: den bewußt scharfen Gegensatz zwischen Objekt und Methode der Darstellung. Heißes mit kalten Worten zu sagen; Phantastisches in ein Netz nüchternster Betrachtungen einzufangen; Kleinigkeiten mit vollem Pathos, Großartiges mit naiver Geringschätzung zu behandeln; Massivstes mit dem kleinen Finger zu heben, Leichtes mit beiden Fäusten, unter Keuchen und Schwitzen nicht vom Fleck zu bringen; bei den drolligsten Dingen ein stockernstes Gesicht, bei den albernsten die pfiffigste Miene zu machen: das ist Jerome-Technik. In seinem Denken und Schreiben waltet der gleiche Humor, der uns im Tun und Lassen so vieler brothers auf den Varieteebühnen entzückt; entzückt durch seine überlegene Unvernunft, durch seine strahlende Sinnlosigkeit, durch seine so virtuose wie komisch-patzige Verhöhnung der Schwere, durch sein erhaben-lächerliches Bekenntnis: die Kausalität kann mir den Buckel herunterrutschen.

Bei keinem Humoristen wie bei Jerome tritt das Wesentliche alles Witzes: der Kontrast, so lebhaft, so reich variiert, so blühend in die Erscheinung. Und eben in dieser Fülle von originellen, wohlschmeckenden Disharmonien liegt auch der künstlerische Wert der Jeromeschen Novellen — Disharmonien: zwischen Ursache und Wirkung, Prämisse und Schluß, Kraft und Arbeit, Anlauf und Sprung. Naturgemäß gibt das auch der literarischen Mache ihr Gepräge: die Technik der Verkürzung handhabt kein Humoreskenschreiber virtuoser als Jerome. Keiner gibt schiefsten Charakteren ein so witziges Gleichgewicht, grotesken Vorgängen eine so bezwingende Folgerichtigkeit in der Absurdität. Durch das Auslassen von Zwischengliedern in einer logischen Kette wirkt er oft überwältigend komisch. In ‚Three men in a boot' schildert er einmal die desperaten Versuche dreier Männer, eine Konservenbüchse zu öffnen. Endlich, nach langen, qualvollen Bemühungen, entscheiden sie sich, radikal vorzugehen. James hält die Büchse, Bob legt einen scharfkantigen Stein auf sie und holt mit dem Stock zu einem fürchterlichen Hieb aus. Hier setzt Jerome einen Punkt,

beginnt einen neuen Absatz. Er fängt mit den stillen Worten an: Sein Strohhut war es, der James damals das Leben rettete.

Dieser humorvolle Schriftsteller hat merkwürdigerweise auch ein Faible für ganz grusliche und ganz rührselige, dickflüssig-sentimentale, salbadernde Geschichten. Aus einer solchen hat er das Drama ‚Der Fremde‘ gemacht, das kürzlich, in schlechtem Deutsch von Wilhelm Wolters, das wiener Deutsche Volkstheater spielte. O Jerome K. Jerome, o quae mutatio rerom! Da ist eine Pension, in der eine Gruppe Durchschnittsmenschen zusammentrifft. Jeder repräsentiert eine besondere Art von Gemeinheit, Bosheit, Schäbigkeit. Ein Egoismus kläfft gegen den andern, allerlei Niedrigkeiten stehen in Kämpferstellung. Man errät, was diese Pension eigentlich vorstellen soll. Das, was bekanntlich alles (im Literarischen) vorstellt, wenn es nicht das ist, was es ist: nämlich das Leben. In diese Gruppe von typischen Menschen tritt nun ein ‚Fremder‘, ein edles, mildes, nach Alter, Stand und Herkunft unenträtselbares Wesen, dem Heiland bis zur Identität verwandt. Kaum ist der Mann da, so wirkt und waltet er auch schon. Er bedient sich einer höchst gütigen und schlauen Sanftmut, durch die er die Leute jählings bessert. Er gibt sich ihnen preis, er sagt ihnen auf den Kopf zu, daß sie im Grunde gut und edel seien, er tippt an ihr besseres Selbst und reizt es, ‚hier!‘ zu rufen, er weckt sie aus der Faszination ihrer eigenen Bosheiten, aus der Hypnose ihrer eigenen Lüge, er kitzelt sie an dem weichsten Punkt ihrer Psyche, stellt sie durch ein paar geschickte dialektische Wendungen ihrem Unrecht vis-à-vis und läßt sies als solches erkennen. Zudem blickt er die Leute mit einem Blick an, mit einem Blick, mild leuchtend wie der Mond und wärmend wie die Frühjahrssonne. Infolgedessen tritt eine allgemeine Lasterschmelze ein. Die gefrorenen Herzen tauen, das Eis knackt märzlich, lindernd fließt der gestockte Tränenquell, und im dritten Akt ist schon ein rechtes Tratschwetter; bis an die Knöchel tritt man in Edelmut und entbehrt, bei solchem Niederschlag von Güte und Liebe, der Galoschen.

Dieser dritte Akt macht mich bedenklich. Hier erkenne ich sie wieder, die drastischen Verkürzungen aus den Jeromeschen Novellen, die humorvoll vernachlässigten Zwischenglieder und den Strohhut, der James das Leben rettete. Und ich bin der Ueberzeugung, daß ‚Der Fremde‘ im Grunde ein kühner Ulk ist mit einem, vielleicht allzu dick und sorgfältig aufgelegten, sentimentalen Firnis. Als ob sich der Autor beim Schreiben ein bischen in den Gegenstand verliebt hätte, dem seine heitere Betrachtung galt. Ich denke an den ‚Mann im Mond‘, der auch ein Scherz werden sollte und doch an so vielen Stellen einen ganz verzweifelt echten Eindruck macht. Da versinkt die Parodie auch oft so tief ins Thema, daß überhaupt kein Mensch mehr ihr Vorhandensein erraten könnte, wenn sie sich nicht durch ein paar heftige, gewaltsame Tempi immer wieder an die Oberfläche ränge. Heilig

ernst gemeint, wäre ,Der Fremde', wäre diese ambulatorische Massenläuterung mit ihren Blitzeffekten eine zu kindische und platte Sache, als daß sie überhaupt diskutiert werden könnte. Der Güte-Quatsch des dritten Aktes lehrt, daß es anders gemeint sein muß, und ich glaube, jener Teil des Publikums, der hier lachte, war auf der richtigern Spur als jener, der über solches Lachen als über eine Profanation sich entrüstete. Da ist im Stück eine alternde, bösartige Kokette — Charlotte Waldow mit ihrem scharfen, splittrigen Ton spielte sie sehr nett — die durch den ,Fremden' dahin geläutert wird, auf ihre Bösartigkeit und Koketterie zu verzichten, sich ruhig als Vierzigjährige zu bekennen. Nun muß man sehen, wie die andern Geläuterten das verbesserte Fräulein (das sie früher eben die alternde Kokette fühlen ließen) behandeln. Man bringt ihr einen Schemel, man rückt ihren Stuhl zum Kamin, man behütet und betreut sie. Kurz, man übertreibt in Liebe, ärger als es die tückischste Bosheit könnte, ihr schonungsbedürftiges Matronentum — worüber die Dame ganz selig ist. Alles ernst gemeint?

Im Volkstheater dient eine Reihe guter Kräfte der gradlinigen, himmlisch einfachen Komödie. Den Fremden spricht Herr Kutschera ausgezeichnet, ganz still und simpel und ohne Pathos und mit einer Milde, wohlschmeckend und aromatisch wie die beste Teebutter. Oder auch Mandelmilch. Die Regie strebte für den zweiten Akt, das eigentliche zwischen Prolog und groteskem Epilog sanft eingebettete ,Spiel', eine leicht entrückte, ein wenig ins Blaue verschwimmende Grundstimmung an. Sie führte mit Takt und Geschick die Sache ein ganz klein wenig ins Unwirkliche hinüber. Es war wie ein gespielter Schleiervorhang.

Die Anfänge der französischen Theaterjournalistik / von Lion Feuchtwanger

In den drei Jahrzehnten, die der französischen Revolution vorausgingen, nahm der Journalismus in Paris eine unglaubliche Ausdehnung an. „Die Leute von der Feder", heißt es in den Memoiren Mallet du Pans, „bilden nicht mehr eine kleine Klasse: es ist vielmehr eine ungeheure Menge, voll Hunger und ohne Ordnung, die die Stadt überschwemmt. Paris ist voll von jungen Leuten, die ein bischen Gewandheit für Talent nehmen; Kleriker, Kommis, Advokaten, Militärs werden Schriftsteller, verhungern und schreiben Broschüren." Literarische Zeitschriften entstehen über Nacht; für die Kritik des ausländischen Schrifttums werden eigene Journale gegründet: eine Bibliothèque anglaise, ein Journal britannique, eine Biblio-

thèque germanique, eine Histoire littéraire de l'Italie. Die Regierung wirft mit Privilegien nur so um sich. Marmontel erhält seine Konzession, weil er mit dem Leibarzt der Pompadour befreundet ist. Der Herzog von Choiseul bezahlt die Gunst einer galanten Dame mit dem Privileg einer literarischen Zeitschrift. Die politisch wohl emeritierten Redakteure der offiziellen Gazette versuchen, ihrem Journal eine Gazette littéraire de l'Europe anzugliedern. Ihr Projekt findet den Beifall des Königs und des Herzogs von Praslins, und die Vertreter Frankreichs im Ausland erhalten gemessene Ordre von der Regierung, nach Kräften für die Verbreitung des Blattes Sorge zu tragen.

Die Presse dieser Jahre ist von größtem Einfluß. Die literarischen Zeitungen von Rang haben einen weiten Leserkreis und erhebliche Einnahmen; als Marmontel (wegen Wahrung des Preßgeheimnisses) die Redaktionsräume des Mercure mit der Bastille vertauschen mußte, betrug die jährliche Rente des Blattes fünfzehn- bis achtzehntausend Livres. Die Meinung der Kritiker von Namen, der Fréron und La Harpe, Prévost und Marmontel, interessiert ganz Paris, und beim Getöse der Revolution verfolgt man mit Aufmerksamkeit das literarische Gezänk zweier belangloser Schmöcke in der Année littéraire. Die Kritik entscheidet über Erfolg oder Mißerfolg eines literarischen Werkes. Voltaire schreibt von seiner Zurückgezogenheit am Genfer See aus unzählige Briefe an seinen pariser Vertrauten Thiériot mit genauen Anweisungen, wie man die Kritik jeweils beeinflussen müsse, und, je nachdem die Referenten ihn gelobt oder getadelt, schmeichelt er ihnen oder beschimpft er sie.

Bei dieser gewaltigen Ausdehnung der französischen Journalistik mag es verwundern, wie spät und dürftig sich die Theaterkritik entwickelte. Wohl nahm die Rezension der dramatischen Produktion schon frühzeitig in den Literaturblättern einen breiten Raum ein; aber man beschränkte sich auf eine Kritik der Autoren und auf eine behutsame, fast immer sehr anerkennende Erwähnung der Schauspieler. Im Jahr 1751 gründete dann der Abbé de la Porte, ein bekannter Rezensent, Redakteur des vielgelesenen Blattes Le Pour et le Contre, einen Anzeiger: Les Spectacles de Paris ou Calendrier historique et chronologique des Théâtres, der sich bis zur Schließung der Comédie française durch die Revolution behauptete; aber dieser Anzeiger war nichts weiter als eine trockene Aufzählung der aufgeführten Stücke ohne jegliche kritische Anmerkung.

Der Grund zu dieser merkwürdigen Zurückhaltung der französischen Rezensenten, die den Autoren gegenüber den Mund recht voll nahmen, lag in dem gewaltigen Einfluß der sehr empfindlichen pariser Schauspieler. Vor allem die Mitglieder der Comédie hatten recht gute Beziehungen zum Hof und zur Regierung, die sie rücksichtslos und ge-

schickt auszunutzen verstanden. Das mußten alle die erfahren, die die Sensibilität der Schauspieler zu reizen wagten.

Da war etwa der Sohn des berühmten Voltaire-Gegners Fréron. Der hatte nach seines Vaters Tod die privilegierte Redaktion der Année littéraire übernommen und einen anonymen Artikel gebracht, in dem der Heldenvater der Comédie, der Sieur Desessarts, ein Bauchredner (ventriloque) genannt worden war. Der Schauspieler fühlte sich schwer gekränkt und lief zu seinem Gönner, dem Marschall Herzog von Duras. Dieser wurde bei der Regierung vorstellig, und die Behörde befahl Fréron, seine Beleidigung zu widerrufen. Inzwischen meldete sich der Verfasser des Artikels, ein gewisser Salaun, und erklärte sich bereit, dem Schauspieler Abbitte zu tun. Doch der Zensor bestand darauf, daß Fréron unter seinem Namen Genugtuung gebe. Die von dem Redakteur vorgeschlagene Form des Widerrufs genügte dem rachgierigen Heldenvater nicht, und da Fréron die Aufnahme einer andern Erklärung verweigerte, wurde das altberühmte Blatt suspendiert.

Manchmal befahl auch irgend ein großer Herr geradezu, daß der oder jener Schauspieler gelobt werde. So schrieb, als Madame Vestris sich vom Publikum nicht genügend gewürdigt fand, der allmächtige Lenoire an die Herausgeber des Mercure und der Petites Affiches: „Die Wunden der Madame Vestris sind tief, und wenn man nicht ein wenig Balsam auflegt, werden wir Madame ganz verlieren.“ Nun, die Redakteure legten Balsam auf.

Unter diesen Umständen ist es nicht weiter verwunderlich, daß das erste französische Theaterjournal nicht in Frankreich, sondern im Ausland erschien. Im Jahr 1762 gab nämlich im Haag ein Herr de Chevrier ein Blatt heraus unter dem Titel: L'Observateur des Spectacles ou Anecdotes théâtrales, ouvrage périodique. Das Motto des Blattes waren die Verse Voltaires:

Toujours prêt à me rendre à vos justes raisons,
Je vous donne un conseil et non pas des leçons.

Der Prospekt des Blattes versichert, daß der Observateur alle Theater in ganz Europa berücksichtigen werde und überall unparteiische Korrespondenten aufgestellt habe, und schließt mit dem charakteristischen Passus: Der interessanteste Teil des Blattes wird der sein, der den Lebenswandel (les moeurs) der Schauspieler und vornehmlich der Schauspielerinnen, behandelt. Man wird dieses Gebiet kultivieren weniger, um die Leser zu erfreuen, als um das Theater wieder ernsthaftern Persönlichkeiten näherzurücken, ihm die ganze Dezenz und Ehrbarkeit zu geben, die man ihm abspricht. Es braucht hier nicht erwähnt zu werden, daß der Observateur keinen indiskreten, neugierigen Blick auf die Liebeshändel der Schauspielerinnen werfen

wird. Eine Leidenschaft ist weniger ein Laster als eine menschliche Schwäche; die davon ergriffenen Frauen sind durchaus achtenswert. Warum sollte man die weniger schätzen, deren Herz der Leidenschaft sich überliefert und der Gebrechlichkeit Tribut zahlt?" Der mildherzige Sieur de Chevrier konnte aber nur wenige Hefte seines ‚Beobachters' redigieren: schon im Juli 1762 starb er. Der Observateur wurde noch bis um die Mitte 1763 fortgesetzt.

Das erste pariser Theaterjournal erschien im Jahr 1770. Ein Herr Le Prévost d'Exemes hatte das Privileg erhalten und gründete nun eine theaterkritische Zeitschrift unter dem Titel: Le nouveau Spectateur ou Examen des nouvelles pièces de théâtre tant français, italien qu'opéra, dans lequel on a ajouti les ariettes notées." Aber Herr Le Prévost hatte kein Glück. Nur drei Nummern erschienen, mit mehr Gewissenhaftigkeit übrigens als eigenem Urteil redigiert. Im Jahre 1775 nahm der Herausgeber einen neuen Anlauf, und diesmal brachte er es auf vier Hefte. Jetzt aber, der undankbaren Aufgabe überdrüssig, verkaufte er sein Privileg um sechshundert Livres an einen jungen, unternehmenden Schriftsteller, den Sieur Le Fuel de Méricourt, Verfasser eines erfolgreichen Briefromans: Lettres de Monsieur Le Hic à Madame Le Hoc. Herr Le Fuel ging scharf ins Zeug. Schon am ersten April 1776 erschien die erste Nummer unter seiner Redaktion. Der alte Titel war beibehalten, aber mit der großsprecherischen Beifügung: par une société d'amateurs et de gens de lettres les plus distingués. Der alte fromme Brauch der Lobhudelei auf die Schauspieler der Comédie war gründlich gebrochen. Mit animosem Witz, cum ira et studio, zersetzte und zerfetzte Le Fuel die vergötterten Akteure. Später wurde er etwas gemäßigter; er änderte auch den Titel der Zeitschrift und nannte sie: Journal des théâtres, unter welcher Bezeichnung sie gewöhnlich in der französischen Literaturgeschichte zitiert wird; aber der Grundton blieb der gleiche.

Die zeitgenössische Presse stand dem Unternehmen recht skeptisch gegenüber. Der angesehene Journalist Grimm weist auf die Schwierigkeiten der Theaterkritik hin, die „das feinste Unterscheidungsvermögen, den geübtesten Geschmack, das delikateste Urteil" verlange; die Mémoires secrets, unter den der Regierung übrigens wohlbekannten, ohne Privileg zirkulierenden Blättern das bedeutsamste, befürchten von Anfang, daß die Kühnheit des Redakteurs den Schauspielern gegenüber zur Unterdrückung des Journals führen werde.

Schauspielerränke waren es denn auch, die Le Fuel stürzten. Die andern literarischen Blätter hatten zwar stolze, freiheitliche Motti, etwa: Incedo per ignes — Suppositos cineri doloso; oder: Je suis ce téméraire, ou plutôt ce vaillant; oder Si fractus illabatur orbis, Impavidum ferient ruinae; aber sie verharrten trotz der von Le Fuel geschlagenen Bresche in der alten kriechenden Devotion vor den Schau-

spielern. Le Fuel hatte rasch eine nicht unansehnliche Zahl von Abonnenten gefunden: aber er stand ganz allein. Man weiß, wie ein Jahrzehnt vorher Lessing es hatte aufgeben müssen, in der Hamburgischen Dramaturgie schauspielerische Leistungen zu besprechen, da der Dünkel der Komödianten auch gegen verblümten Tadel sich wehrte. Le Fuels Tadel war ungleich schärfer, die Sensibilität der pariser Akteure ungleich größer, und ihr Einfluß reichte viel weiter. Dennoch hielt Le Fuel zunächst allen Intrigen wackern Widerpart. Bis ihn eine schwere Erkältung aufs Lager warf. Zwei, drei Mal war er totgesagt und genas. Doch die Schauspieler hatten sich inzwischen an den Generaldirektor der Druckerei herangemacht, Herrn Camus de Néville, und den Zensor, Herrn Coqueley de Chaussepierre, der noch dazu Syndikus der Comédie war. Der wiedergenesene Le Fuel fand sich von lauter unbesiegbaren Widersachern umringt. Rebellische Abonnenten drängten, der Zensor genehmigte keine einzige Zeile, Herr Camus blieb unsichtbar und stumm auf alle Reklamationen des unglücklichen Redakteurs. Eine Broschüre des Chevalier de Rutlidge aus dem Jahre 1777 gibt weitere Einzelheiten. Der Zensor Coqueley, behauptet diese Broschüre, war befreundet mit dem Komiker der Comédie, Préville. Herr Préville hatte nun etliche Nichten zu verheiraten, und ein Herr Le Vacher hatte ihm versprochen, er werde eines dieser Geschöpfe ehelichen, falls man ihm das Privileg des Journal des Théâtres verschaffe. Der gute Onkel steckte sich hinter seinen Freund, den Zensor; dieser schüchterte den Verleger durch Drohungen ein und schikanierte unsern Le Fuel so lange, bis er klein beigab. Nun wurde Le Vacher Redakteur des Theaterjournals, heiratete die besagte Nichte und spendete in ständigen Güssen den Spielern der Comédie das lang entbehrte Manna des Lobs. Die Direktion und die Akteure der Comédie ließen denn auch auf seinem Grab Kränze niederlegen.

Le Fuel indes gab sich noch nicht ganz besiegt. Er ging nach London und gründete unter dem Schutz der englischen Preßfreiheit ein dreisprachiges Journal, das Journal anglais, italien et français dramatique, lyrique et politique mit dem Motto: Amicus Plato, sed magis amica veritas. Diese Zeitung beschäftigte sich vornehmlich mit dem Theater. Herr Le Fuel konnte sie aber nicht lange führen. Unterm 27. November 1778 berichten nämlich die Mémoires secrets: „Das neue Journal des Herrn Le Fuel de Méricourt hat nur wenige Monate gedauert. Man hört, daß der Tod das traurige Leben dieses Schriftstellers beendigt hat. Er war nicht ohne Verdienste, machte sich aber durch seine übergroße Schärfe viele Feinde."

Erst die Revolution schuf dann der französischen Theaterjournalistik die Möglichkeit einer von äußern Rücksichten unbehinderten Kritik.

Pantomime des Elfjährigen / von Paul Stefan

In Wien lebt ein Kind von zwölf Jahren, Erich Wolfgang Korngold. Dieses Kind komponiert, und man erfährt, daß Künstler wie Richard Strauß und Schillings, Musikgelehrte wie Hermann Kretzschmar über sein Können mit einer Bewunderung sprechen, in die sich schon das Grauen vor einem Naturereignis mischt. Es hat eine Klaviersonate, Klavierstücke nach dem Don Quixote und ein Klaviertrio geschrieben, das demnächst aufgeführt werden soll. Vorher aber, im Alter von elf Jahren, eine Pantomime, deren Handlung es selbst angegeben hat. Die Arbeiten des Knaben sind einigen „Musikern und Musikkennern privat in nummerierten Exemplaren“ zugeschickt worden. ‚Der Merker‘ hat kurze Bruchstücke veröffentlicht. Ich darf also von dem Tanzspiel sprechen.

Das Stück, das meines Erachtens nur instrumentiert zu werden braucht, um an jeder Bühne seines Erfolges gewiß zu sein, heißt ‚Der Schneemann‘ und hat zwei Bilder und drei Hauptpersonen, den alten Masken der Komödie entsprechend. Pierrot ist ein armer Geiger und hat nichts als seine Kunst und seine Liebe zu Colombine, die als Mädchen bei ihrem Onkel und Vormund Pantalon in einer kleinen Stadt gehalten wird. Wenn die Introduktion mit den Hauptmotiven dieser drei Gestalten verklungen ist — es sind schmeichelnde Themen, Puccinismen vielleicht, aber eigen, sicher und glücklich charakterisierend — so zeigt sich der winterliche Nikolomarkt in der Abenddämmerung. Ein Bild, das unsre schönsten Kindererinnerungen anschlägt; neugierig, staunend ist jeder unter diesen Buden mit ihren Lebkuchenherrlichkeiten, ihren Krampusen, Nikolos und Teufeln aus Zwetschgen, Werg, Papier und Holz wie im Paradiese herumgelaufen; mancher kann noch heute das Märchen erleben, mancher schlendert wenigstens, allein oder zu zweien, gerne durch die laute Seligkeit. In einem der ringsum gelegenen Häuser sitzt Colombine am Fenster. Pierrot erscheint unten, und das Spiel der Augen beginnt. Aber Pantalon verscheucht mit einem lustigen Zweivierteltaktmotiv den Harrenden und mischt sich als Käufer in das Treiben des Marktes. Gassenjungen beginnen ein Schneeballengefecht und bauen schließlich unter Colombinens Fenster einen Schneemann auf. Die Musik hat hier ein sehr bedeutungsvolles, immer wieder wandelbares Motiv, das gleich zum Walzer wird, etwas später im raschen Zeitmaß imitierend auftritt, wenn sich Pierrot, in der Maske und im Kostüm des beiseite geschobenen Schneemanns an dessen Platz stellt und, nun selber Schneemann, wieder zu Colombine hinaufsieht . . . Zweites Bild: Im Zimmer sitzt Colombine und blickt auf den sonderbaren Schneemann hinab. Schon merkt es Pantalon und lädt die leblose Figur höhnend ins Zimmer. Und der

Schneemann stapft hinauf, erscheint in der Tür, tritt vor, bleibt stehen. Die erschütternden Akkorde des steinernen Komturs zeigen sich, parodistisch gewendet, in der Linie des Schneemannthemas. Wüster Kampf. Pantalon, die Dienerschaft, ein herbeigerufener Schornsteinfeger, dessen Groteskstanz mit dem Schneemann zu den feinsten und überlegensten Stücken dieser Musik gehört, sollen das Ungeheuer verdrängen. Vergebens: Pantalon trinkt sich zum entscheidenden Ringen Mut an, tut es zu gründlich und sieht nun zwei, drei, vier Mal und immer öfter das Gespenst. Musikalisch ist das ungemein witzig durch Fugierung des Schneemannthemas ausgedrückt. Indessen überredet Pierrot Colombinen, mit ihm in die weite Welt zu gehen, sie willigt ein, und nach einer lebhaften Steigerung der Liebesbeteuerungen hört man draußen das Horn des Postwagens, der die beiden entführt. Pantalon schüttelt seinen Rausch ab, hört noch einmal die von seiner Wut verzerrten Posthornklänge und stürzt sich auf den Schneemann aus Schnee, den die Fliehenden wieder vor das Fenster gestellt haben. Er zertrümmert ihn.

Das ist die unaufgeführte Pantomime des Elfjährigen. Ihre einfache Handlung ist so klar, ihre Musik so reich, so logisch, so plastisch, daß ich meine, sie wird nicht immer, ja nicht einmal lange mehr unaufgeführt bleiben. Die psychologischen und pädagogischen Probleme dieser staunenswerten Frühreife zu erörtern, ist hier nicht der Ort. Das Werk wäre auch als Arbeit eines Erwachsenen höchster Beachtung wert; aber ich glaube nicht, daß es heute viele Erwachsene gibt, die über die Erfindung, die Laune, die freudige Naivität des Knaben gebieten. Bleibt er nur, was er bisher ist, und verliert er sich nicht, so kann er dem Schaffen unsrer Tage noch sehr viel bedeuten. Sein Blick für die Erfordernisse des Dramatischen in der Bühnenmusik ist jedenfalls das Bewundernswerteste an dieser Pantomime.

Die Stimme / von Martin Beradt

Erst war sie für mich nichts als ein junges Mädchen, das nicht mehr jung und schlechtweg häßlich, also verächtlich war. Ihre Nase war verdickt, wie es Frauen zuweilen ankommt, ihre Haut geädert, gesprungen, unrein gepickelt und das ganze Gesicht unregelmäßig und unter eine einheitliche Wirkung nicht zu bringen. Dabei ist noch unerwähnt, daß sich, wie kleine im Bau begriffene Kanäle, Furchen von ihren silbrig-schleimigen Augenwinkeln in der Richtung zu den roten, etwas runden Ohren zogen.

Als ich mit ihr tanzen mußte, blickte ich auf diese Furchen ihrer erschlafften Haut. Bei jeder Wendung rann die Vorstellung durch mich hin: „Warum gehst du auf eine Gesellschaft, wenn du da mit einer Dame tanzen mußt, die so häßlich ist, daß die Kanäle — — —“.

Aber sie wand sich fester in meinen Arm hinein, vielleicht glaubte sie mich im Schwunge zu verlieren, und so ergab es sich, daß ich bemerkte, wie rund gebaut sich ihr Oberkörper unter der dünnen Musseline drängte. Es war fern von mir, ihre Häßlichkeit deshalb minder zu empfinden, denn ich gehöre nicht zu denen, die ein häßliches Gesicht um eines schönen Körpers willen vergeben können, und bedauerte vielmehr einen noch nicht ungestalten Körper, dem ein unschön gewordenes Gesicht aufsaß, wie einem umgedrehten Stock die spitze Schwinge.

Nichts konnte mich während des Tanzes dazu bringen, in diese klaren und, wie es schien, auch nüchternen Augen etwas hineinzuerzählen, das mit einer dunklen Bewegtheit oder einem hinschwimmenden Glanze aus ihnen zurückgesprochen hätte. Ich hielt meine Worte an mich, führte die Runden mit Anstand aus und geleitete die Dame dann zu den Stühlen, wo mehr Frauen beisammensaßen, die nicht mehr jung und absonderlich häßlich waren.

Es kam dann eine Stunde, die ich in dem Nebenzimmer mit Männern zubrachte, in Rauchwolken eingeblasen und selber Rauchwolken von mir stoßend. Es sah aus, als wenn Fesselballons in den Lüften des Zimmers manövrierten, ihre starken Bauchungen aneinanderschoben, vorüberwichen, ineinandersanken, sich neu ballend wieder sichtbar wurden und dann in zarterer Verwandlung weiterschwebten. Auf einmal aber jagte ein weicher Ton über diese Schiffe von Rauch. Er schien sie von oben niederzufächeln wie ein sanfter Wind, vor dem die Blätter der Bäume sich weniger neigen als an ihn schmiegen. Er saß ihnen auf, wie ohne Schwerkraft in der Luft gehalten, wie etwas weich über sie Hallendes, wie ein Girren, das erst zart hin und her wirrte, dann in die Luftwolken einschlug, zu uns herniederstieß und nun meinen Händen auflag, meinem Herzen ankam, meine Stirn umfaßte. Nun blies keiner mehr den Rauch davon, denn es wußte jeder, wie sündhaft er gegen diese Stimme handelte, die im Nebenzimmer sang, aus sich heraus- und zu uns herübersang, wie etwas Besseres als wir selber, ein Ton aus einer zweiten Welt, in der die Welt voll tiefer, beruhigender, stiller Stimmen ist. Aber jetzt schrie diese Stimme auf, sie stieß wie eine Fontäne hell in die Höhe, fiel im Strahl wieder zu sich herunter, warf sich zu abermalen auf, bis sie auf der gleichen Höhe nochmals umfiel und zurückfloß, und es nun ein fortwährender beängstigender Kampf wurde, ob der Strahl bei dem folgenden Aufstieg über die Höhe hinausschießen würde. Immer rückte er um ein weniges höher, aber man sehnte sich danach, ein andres, jähes, wildes, fortschießendes Stoßen nach oben zu erleben, bei dem man vor Angst und Atemnot verginge. In diesem Augenblick blühte er wirklich, weiß schimmernd, höher hinauf denn je zuvor, und statt dabei verdünnt in eine weiße Spitze auszurinnen, breitete sich sein Guß immer voller aus, sein Schaft immer stärker;

er wurde üppig, sanft, begütigend, eine weiche Wolke hohen Duftes, daß ich sie umschlang, mich in sie eindrückte, meine Arme tief in sie hineinfuhren und in ihr wie in etwas lebendig Blühendem versanken. Mit meinen Händen hub ich sie an zu streicheln, und auch als ich inne wurde, wem sie entglitten war, wurde ich nicht weniger zärtlich. Hier lag alles, was dieses Mädchen an Liebe ausgeben konnte, hier verschwendete sie sich ohne Scham, weil sie ihrer nicht bewußt wurde. Diese Hingabe sang nicht mehr sie: die sang sich aus ihr heraus, die wurde von einer unbekannten, in sie eingebannten Gewalt aus ihr herausgesungen. Ich stieg in diese Stimme ein und fuhr mit ihr mit wie ein Liebender, der mit seiner Geliebten Fahrten macht, in Himmel unerhörter Höhe, und während von nebenan das Gebrause des Beifalls an meine erregte Haut schlug, während der eine Mensch in mir fühlte, daß sie sich jetzt setzte, die Haut noch geröteter, gesprungener, unrein wie bisher gepickelt, hielt mein andrer Mensch in der Luft mit dieser Stimme eine Gemeinschaft, die nichts andres war als die letzte Umarmung von endlos sich Ergebendem, vergehend in der Raserei sublim versprühter Lüste . . .

Der Kritiker / von Willi Handl

Mein Los ist: ausgeschlossen sein von allen.
Ich darf nicht Künstler, nicht Genießer sein.
In jedes Mißbehagen und Gefallen
Greift mir der Zwang zum Worte vorlaut ein.
Unfest Gefühl zu festem Urteil ballen —
Nicht lässig schweben zwischen Ja und Nein —
Ist mir Gebot. Wo andre leicht empfinden,
Verstrick ich mich in Grenzen und in Gründen.

Es hassen mich, die still und glühend schaffen,
Verzückte Bildner ihrer innern Welt.
Ein Schrecken bin ich den Verzagten, Schlaffen,
Auf die mein Spruch schon wie ein Schicksal fällt.
Ein Büttel, der dem schadenfrohen Affen,
Dem tausendköpfigen, das Opfer hält.
Wem dien' ich? Was verkünd' ich? Wohin dringen
Die Kräfte, die in mir um Wahrheit ringen?

Nein, ihr — und ihr — und ihr! Nicht euerm Hassen
Noch euerm Wähnen bin ich hier in Pflicht.
Mich selber will ich. Wiege mich gelassen,
Mein schwankes Netz aus Zweifeln und aus Licht!
O kühne, niegestillte Lust, zu fassen,
Was grenzenlos ins Grenzenlose bricht,
Aus meinem Chaos fremde Form zu heben,
Und alle Schönheit zwiefach durchzuleben!

Nachrichten

Herr Teutobold Schapiro, der dritte Vizekassenwart der Akademischen Bühne, hat, mit den Vorstudien zu einer anglistischen Doktorarbeit beschäftigt, einen bisher völlig unbekannten englischen Dramatiker namens Sharper entdeckt. Sein Hauptwerk, das, wie der A. H.-Mitarbeiter des Berliner Lokalanzeigers erfährt, die langsame Ermordung eines skandinavischen Herrschers durch seinen Stiefsohn aus blutschänderischer Liebe zur eigenen Mutter darstellt und sehr symbolisch sein soll, gedenkt die Akademische Bühne am 31. April im Herrnfeldtheater aufzuführen. Sie hat bereits den bekannten wiener Schauspieler Mitterwurzer zur Uebernahme der Titelrolle aufgefordert. (Nachträglich geht uns von der Akademischen Bühne die Mitteilung zu, daß sie inzwischen von dem bereits vor einiger Zeit erfolgten Ableben des wiener Tragöden erfahren habe, daß die geplante Aufführung dadurch jedoch keinen Aufschub erleide.)

*

‚Der Orkan, Wochenschrift für Wind und Verwandtes', der ein paar Tage lang versucht hat, das Zeitschriftenwesen in neue, ungeahnte Geleise zu lenken, muß leider zum ersten April sein Erscheinen einstellen, da sich die Verkäufer weigern, ihn weiter zu vertreiben. Vier Camelots und fünf Camelotten nämlich sind durch einen unvorsichtigen Blick, den sie auf die erste Seite des Blattes warfen, an schwerer Dysenterie erkrankt und ein (allerdings literarisch bereits stark infizierter) Zeitungsjunge, der sich durch die flehentlichen Bitten von Eltern und Kollegen nicht abhalten ließ, ein Gedicht von Tino Lasker-Bagdad zu lesen, ist mit den Symptomen unheilbarer Geistesgestörtheit in die Charitee eingeliefert worden. Aber der Herausgeber des ‚Orkans', Herr Waldwart Herden, hat sich schon wieder mit einem Konsortium in Verbindung gesetzt, zur Gründung einer neuen, noch ungeahntere Geleise legenden Theaterzeitschrift. Sie wird ‚Die Schminke, Kampfschrift für Kosmetik und Kultur' heißen und alljährlich, in Schaltjahren illustriert, erscheinen. Dem Konsortium gehört unter andern der Geheime Kommerzienrat Leichner an.

*

Endlich haben sich die Direktoren entschlossen, einen vernichtenden Schlag gegen das Freibillettunwesen zu führen. In einer Nachtversammlung ist einstimmig beschlossen worden, an den Türen der Theater Zählapparate aufzustellen, jeden Tag eine bestimmte Zahl zwischen Eins und Neunundneunzig auszulosen und den Besucher, auf den diese Nummer entfällt, unnachsichtig zur Bezahlung des Billetts anzuhalten, so daß künftig immerhin jeder hundertste Besucher seinen Eintritt bezahlen wird. Mehrere bekannte Habitués haben bereits Selbstmord begangen. (Diese letzte Art, sich von der regulären Lösung einer Eintrittskarte zu drücken, halten wir für mindestens voreilig. Denn ein Dummer — sei es ein Krösus, dem an den paar Mark nichts liegt, sei es ein Provinziale, der die Einrichtung nicht kennt — wird

sich immer finden, der taktvoll an die Kasse zu bugsieren ist, wenn die, für wirklich Versierte leicht zu erfahrende, Nummer drankommt.)

*

In der richtigen Erkenntnis, daß doch immer blos ein Stück das beste sein kann, hat man jetzt den Königlichen und den Volksschiller-Preis zusammengelegt und hat, um überhaupt mit dem ganzen veralteten System der Preisbestimmung aufzuräumen, beschlossen, diesen Schillerpreis auf Lebenszeit Herrn Ernst Hardt zu verleihen, unter der Bedingung, daß er alle zwei Jahre ein Stück liefert, und daß keins von ihnen über das Niveau des Tantris hinausragt.

*

Eine unliebsame Störung des mitteleuropäischen Verkehrs wird leider in diesem Sommer eintreten. Wie uns nämlich ein von der Königlich Preußischen Eisenbahnverwaltung und der Direction des chemins de fer de l'Etat belge unterzeichnetes Zirkular mitteilt, müssen die Strecken Berlin—Brüssel, Berlin—München und Brüssel—München von Mai bis Oktober für Reisende und Güter gesperrt bleiben, da die vorhandenen Geleise von den Extrazügen, in denen Direktor Reinhardt seine Leute und seine Kulissen hin und herwirft, in Anspruch genommen werden.

Rundschau

Grenzen der Kritik

Der Geisteshorizont des Publikums begrenzt den Machtbereich der Kritik. Es ist möglich, der Menge Perspektiven in die Schönheiten einer Dichtung zu eröffnen, und es ist nur eine Frage fanatischer Ausdauer, ihr die Unwahrscheinlichkeiten eines Machwerks nachzuweisen. Aber ich halte es für eine Unmöglichkeit, Menschen, die sich vor Lachen krümmen, davon zu überzeugen, daß sie sich eigentlich langweilen müßten. Der gröhlende Jubel über den Witz einer Humorlosigkeit übertönt jede bessere Einsicht; denn das Lachen ist die Schlußziffer aller Geistes- und Gemütskräfte, die in einem Menschen lebendig sind, und das Verstandesniveau eines Menschen emporzureißen, ist keine kritische Kraft machtvoll genug.

Die Keimzelle der deutschen Schwankliteratur ist vor Erschaffung der Welt entstanden (denn am Anfang der Schöpfung war der Geist), und ihre goldenen Früchte fallen heute den Herren Kadelburg und Presber, Horst und Engel in den Schoß. Wenn der Beifallslärm um Mosenthal und Sudermann längst schon verflogen ist, brüllt er noch um die Werke eines Benedix und Blumenthal. Grinsend erkennt sich in ihnen der gesunde Menschenverstand wieder, denn auch er war vor dem göttlichen Geist auf Erden. Und alle Aeußerungen später geborener Intellekte bleiben

in Ewigkeit unzeitgemäße Betrachtungen, auf die niemand hört.

In jedem Menschen ist der Drang nach Wahrheit latent: darum ist es keine Schwierigkeit, ihn von der Verlogenheit einer Birch zu überzeugen. Aber der harmlosen Dummheit kann man mit Vernunftgründen nicht begegnen. Das Bemühen, sich am Tage nach einer Schwankaufführung mit den Premierenbesuchern über die Grundlosigkeit ihres Lachens auseinanderzusetzen, ist eine verzweifelte Danaidenarbeit, denn jede Polemik setzt eine Einwirkungsmöglichkeit auf den Gegner voraus. Das Publikum läßt sich die interlineare Beschuldigung gefallen, die verlogenen Knotungen eines Sudermann übersehen zu haben. Die kritische Analyse vermag ihm die menschliche Unmöglichkeit dieser Figurinen nachzuweisen. Aber die klar zutage liegende Dummheit eines Schwanks bedarf keines Kommentars. Sie hat mit gemeinverständlicher Sprache zur Menge gesprochen, und die Kritik kann an der Dummheit nichts aussetzen als — die Albernheit. Weil das Lachen vorzüglich ein Ausdruck geistiger Werte ist, kann man den Lachenden nicht von der Grundlosigkeit seines Amüsements überzeugen: denn man müßte jeweils zuvor seine geistigen Werte erhöhen.

Hans Wantoch

Peer Gynt in Hamburg

Diese lebendige Tat verdankt man Leopold Jeßner. Der übliche goût de bibelot des Thaliatheaters war ausgeschaltet worden, und nebenbei protestierte diese Bühne ein wenig wider die Mittelmäßigkeit der Bergerschen Ibsenregie. Keine Prunkgebärden gabs, sondern intensive Synthese. Jeßner muß ganz gewiß die Szenenbilder innerlich geschaut und die Worte mit ergebener Psyche gehört haben. Er verzichtet auf das Accessorische, unter anderm auf die norwegisch-nationale Kolorierung. Die Heimatlosigkeit liegt im Wesen des Romantikers, und wir hören ja von Peer außerdem, er sei Weltbürger von Gemüt. Mithin nähert sich das Inszenierungsproblem einigermaßen dem zweiten Teil des ‚Faust'. Was noch mehr dadurch hervorgehoben wird, daß der Dovre-Alte, der Krumme, der Knopfgießer, der Magere keineswegs als verschiedene Nicht-Iche Peers gelten, sondern zu einem Stapelplatz für die mephistophelischen Empfindungen und Gefühle des „nie ganz bewußt, nie völlig unbewußt" lebenden Gyntschen Ichkomplexes kombiniert und demgemäß von einem und demselben Schauspieler agiert werden. Die Regiestriche haben wohl alle die Sanktion Ibsens erfahren; ob man auch für die Auslassung der Sturmszene auf dem Schiff und des Kampfes um die rettende Jolle ein autos epha ins Feld führen kann, entzieht sich meiner Kenntnis. Szenisch neu hinzugekommen ist das Wispern und Flüstern der trockenen Blätter, Tautropfen, Lieder (das ich mir nur weniger greifbar gewünscht hätte; beinah wie in E. T. A. Hoffmanns ‚Goldenem Topf', nicht wahr?). Im ganzen aber kann von einer bewundernswürdig künstlerischen Aufführung gesprochen werden. Wenn mir auch manches zu ebenmäßig, phlegmatisch, zu wenig nervös schien. Beispielsweise die Episode mit der Gazelle und Voltairianerin Anitra. Das war zu

sehr Labsal für Puristen. Ueberhaupt wirkte das Milieu Sahara, obzwar gelb, doch kalt und reichlich abstrakt. Dafür war die Physiognomie der norwegischen Gebirgslandschaft (in der Eröffnungsszene und einigen andern), mit dieser nur artistische Zwecke verfolgenden Erhabenheit, wirklich schöpferische Transfiguration des Vorgeschriebenen. Oder das Sterbegemach der Aase. Einfach: kahle Wand und Pritsche, und ein kleines, altes Frauchen auf der Pritsche; und ein alter, häßlicher Stuhl — welches Rößlein die Aufgabe hat, den Prinzen Peer und die Mutter in das herrliche Soria-Moria-Schloß zu bringen. Ist es nun Ibsen, ist es Grieg, sind es Herr Jeßner und die Schauspieler (die jetzt nur halb als Schauspieler amtieren)? — aber das ganze graue Bild bekommt etwas Feierliches, das Grau verwandelt sich (möchte man schüchtern sprechen). Ein Gesamtkunstwerk wahrscheinlich. Und der Wald des fünften Aktes, wo dem Peer des Todes Masken begegnen: ins Nordische übertragener Salvator Rosa. Am interessantesten aber war die seelische Intimität von Regie und Darstellung. Da hatte man viel erreicht. Die innere Welt Peers bis zu einer gewissen Vollständigkeit zu erschließen, ist der strebsame Tom Farecht nicht ganz der Mann. Doch war er als junger Peer exzeptionell; als auf den Pfaden des Lebens Irrender zu trocken: als Altgewordener etwas theatralisch. Freilich fehlt Peer Gynt gewiß auch die theatralische Seele nicht, und ich sollte Herrn Farecht, in Anbetracht seiner tiefempfundenen Leistung, überhaupt keine Vorwürfe machen. Solveig, das Lied triumphierender Liebe, denke ich mir nordischer; Senta Bré war eine Verschmelzung aus subalpinem Millimadl und Waldmärchen, innig, reich und unsentimental — wie sie denn immer gut ist, wenn sie Volksliedmäßiges und Hinanziehendes zu spielen hat. Das sehr selbstlose, sehr echte Mütterchen Aase ist Frau Horvath zu danken (die mir zum ersten Mal auf nennenswerter Höhe schien). Die Mephistorollen erledigte Bozenhard nicht ohne technische Virtuosität.

Arthur Sakheim

Chaliapin und Massenet

Die Idee, den Don Quixote oder vielmehr das gleichnamige Schauspiel von Le Lorrain zu einer Oper zu verarbeiten, rührt von Raoul Gunsbourg her — wer Text und Musik lieferte, das kam für den kundigen Theaterthebaner erst in zweiter Linie in Betracht. Daß der routinierte, aber aalglatte Henri Cain nicht mehr als fünf lose aneinander gereihte Bilder aus Don Quixotes Leben als Libretto auszugeben wagte, geniert in Frankreich nicht eben. Hatte doch Jules Massenet sich freundlichst bereit erklärt, die Musik zu ‚liefern‘. Und er lieferte denn auch unentwegt eine Partitur, förmlich kulissenfeucht in der lärmenden Theaterwirksamkeit des ‚echt‘ kastilischen Volksmilieus, süß und parfümberückend in den Cantilenen der koketten Dulcinea, raffiniert sinnlich in der rhythmischen Mannigfaltigkeit der Tänze, aber, wie vorauszusehen war, äußerlich, salopp und aufdringlich in der Charakteristik des Titelhelden, den ja bereits Le Lorrain in dem als Vorlage dienenden ‚heroischen‘

Schauspiel schlimm verballhornt hat. Aber ich will weder von Le Lorrain noch von diesem Buntdruck-, von diesem Abziehbilderbogen-Don-Quixote des Herrn Henri Cain reden. Ich mag auch keine Silbe weiter über die Musiklimonade des Herrn Massenet verlieren. Wichtig ist ja doch nur Chaliapin. Ich werde diese Erscheinung niemals vergessen: die riesige, dürre Gestalt des würdigen Ritterwahnsinnigen, wie sie ganymedisch an einem Felsen mehr zu hängen als zu lehnen scheint, das verfallene Antlitz apathisch zur Seite gekehrt, die Silhouette der Adlernase gespenstisch drohend, den überlangen Hals mit der übernatürlichen Wirbelsäule starr aufgerichtet, die symbolische Lanze zur Seite, und neben dieser Gestalt den feisten Sancho Pansa (von dem fleißigen, daher in Paris wenig beschäftigten Gresse rührend schlicht gegeben). Ich sehe diesen wundervollen Typus wie aus der Cervanteszeit in unsre Tage herüberragen, sehe die Maske, die Chaliapin sich nach dem bekannten Vorbild ersann, als typisch feststehende Don-Quixote-Maske in fernste Zeiten weiter sich verpflanzen, von Darstellergeneration zu Darstellergeneration. Ich höre die lang verhallende Baßstimme, mit der Chaliapin seine Sehnsuchtsklagen um Dulcinea in die Tiefe seiner Seele versenkt, und ich fühle die ganze Kluft zwischen der Afterkunst des ‚Maitre' Massenet und der Lebenstragik Meister Chaliapins. Ich habe plötzlich vergessen, daß ich in Monte Carlo sitze und inmitten des internationalen Publikums einer ‚Opernnovität' beiwohne: ich habe nichts als Chaliapin und Don Quixote erlebt. Wir besitzen auf unsern deutschen Opernbühnen nicht einen einzigen Darsteller von gleicher Intensität des seelisch-menschlichen Durchdringungswillens und keinen einzigen Bassisten von gleicher Gewalt. Was müßte dieser Chaliapin für ein überragender Wotan sein!

Arthur Neisser

Aus Menschenliebe

Einem berliner Theater wurde ein Stück mit folgendem gedruckten Brief eingereicht:

Der Unterzeichner beehrt sich, das anliegende Schauspiel mit der Bitte um gefällige Prüfung und mit der Anfrage sehr ergebenst zu übersenden, ob die geehrte Theaterleitung geneigt ist, dasselbe zur Aufführung zu bringen; in diesem Falle bitte ich um gefällige Mitteilung der Bedingungen und bemerke, daß ich bereit bin, das weitere Entgegenkommen zu zeigen, indem ich ausnahmsweise dem . . . theater mein Stück völlig bedingungs- und kostenlos anbiete; einem andern berliner Theater habe ich es bis jetzt nicht vorgelegt.

Das Stück dürfte das Theaterpublikum insbesondere deshalb interessieren, weil es im Zeitalter der Medici spielt, eine Doppelheirat und in der Person Titos einen Erzschurken behandelt und bis zum Schlusse die Spannung aufrecht erhalten bleibt; durch meine zahlreichen Theaterbesuche (ich bin dreiundsechzig Jahre alt) ist mir genau bekannt, was das Publikum im Theater zu sehen wünscht.

Um möglichst baldige Antwort wird sehr ergebenst gebeten, da es mein Wunsch ist, das Stück noch in dieser Theatersaison aufgeführt zu sehen.

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

K. R. Die Direktion darf Ihnen, auch ohne daß sich ein derartiger Passus im Vertrage findet, die Möglichkeit zu einem Probegastspiel nicht nehmen. Dies ergibt sich aus den allgemeinen Vorschriften des Bürgerlichen Gesetzbuches. Wie lang der Urlaub sein muß, ist für den Einzelfall zu entscheiden.

Patentliste

217 653. Bühneneinrichtung, dadurch gekennzeichnet, daß in die Bühnenöffnung zwischen Zuschauerraum und Bühne eine aus verstellbaren Rahmen und Pfosten bestehende und daher in ihren Oeffnungen veränderliche und mit beliebigen Dekorationen zu versehende Wand eingebaut wird, zu dem Zweck, diese Wand zur Kennzeichnung des darzustellenden, auf der Bühne liegenden Schauplatzes zu benutzen.

William Wauer, Charlottenburg. 10. 1. 1910.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

Alfred Brust: Irrtum, Einaktiges Schauspiel; Das kleine Tier, Einaktige Tragikomödie. Walter Möller: Seifensieders Abenteuer, Einaktiges Lustspiel. Tilsit, Stadttheater.

Felix Heilbut: Der Graf, Komödie. Nordhausen, Stadttheater.

Zoe Jekels und Rudolf Strauß: Die Spiele ihrer Exzellenz, Komödie. Wien, Bürgertheater.

2. von übersetzten Dramen

Henri de Rothschild: Die Rampe, Vieraktiges Schauspiel. Berlin, Neues Schauspielhaus.

3. in fremden Sprachen

Luigi Barzini: Weil sie ihn gesehen hatten, Drama. Mailand, Teatro Manzoni.

de Flers und Caillavet: Der heilige Hain, Komödie. Paris, Variétés.

Pierre Mortier: Der junge naive Mann, Zweiaktige Komödie. Paris, Bouffes Parisiens.

Jacques Richepin: Xantho, Dreiaktige Komödie. Paris, Bouffes Parisiens.

Neue Bücher

Achim von Winterfeld: Henrik Ibsen. Friedenau, Bureau Fischer. 132 S.

Dramen

Carl Alb. Wenzel: Raubjagd, Einaktiges Drama. Teufelssöldner, Einaktige dramatische Dichtung. Frankfurt am Main, Carl Fr. Schulz.

Zeitschriftenschau

S. D. Gallwitz: Theater, Publikum und Kritik. Hilfe XVI, 11.

Alfred Gold: Else Heims. Theater 14.

Hermann Kienzl: Die Schauspielerinnen im sozialen Kampf. Bühne und Welt XII, 12.

Victor Klemperer: Das Urbild des Uriel Acosta. Bühne und Welt XII, 12.

Erich Koehrer: Das Christusproblem auf der Bühne unsrer Zeit. Theater 14.

Julius Levin: Lucien Guitry. Theater 14.

Rudolf Marell: Der Inspizient am Theater. Theatercourier 847.

Max Meyerfeld: Der neue deutsche Shakespeare. Zukunft XVIII, 25.

Engagements

Bromberg (Elysiumtheater): Felix Recklin.

— (Patzers Sommertheater): Anni Hickmann 1910.

Cudowa (Kurtheater): E. Rautenberg 1910.

Dessau (Kristallpalast): Paula Braun, Sommer 1910.

Elberfeld (Stadttheater): Franz Winter.

Elster (Sommertheater): Arnold Meister 1910.

Ems (Kurtheater): Otto Hardix 1910.

Frankfurt am Main (Komödienhaus): Julius Karsten, Adolf Kuenzer 1910/13.

Gera (Hoftheater): Max Ebhardt 1910/13.

Görlitz (Wilhelmtheater): Fred Leoni, Sommer 1910.

Hanau (Stadttheater): Hermann Rodewald 1910/11.

Helgoland (Sommertheater): Clemens von Bündiger, Walter Rößner 1910.

München (Uniontheater): Ludwig Nachbaur.

Nürnberg (Apollotheater): Edmund Kossegg, Sommer 1910.

Oldesloe (Kurtheater): Theodor Grothusen 1910.

Posen (Apollotheater): Magda Karden, Walter Klose, Sommer 1910.

— (Neues Stadttheater): Stanislaus Letovsky, Hedwig Maydenbauer.

Rothenfelde (Sommertheater) Karl Marschall, Hermine Weber.

Salzbrunn (Sommertheater): Else Eisenhardt, Felix Glogau, Paul Mährdel, Edith Pittong 1910.

Salzschlirf (Kurtheater): Paul Krohmann 1910.

Salzungen (Kurtheater): Alfred Järbach, Annalise Felsen-Järbach.

Sonderhausen (Hoftheat.): Heinz Huber, Toni Scherdel 1910/11.

Stade (Tivolitheater): Ludwig Grosser, Sommer 1910.

Stettin (Stadttheater): Eduard Gautsch 1910/13.

Stralsund (Schauspielhaus): Alfred Borchert 1910/11.

Stuttgart (Residenztheater): Elisabeth Richter 1910/11.

Wernigerode (Kurtheater): Frieda Steffens.

Wien (Burgtheater): Albert Heine 1910/15.

— (Deutsches Volkstheater): Paula Menari, Ferdinand Onno.

— (Josefstädter Theater): Felix Knüpfer.

Wiesbaden (Volkstheater): Paul Wiese, Hans Winzer.

Wildbad (Kurtheater): Wilhelm Egger 1910.

Zensur

In Teplitz-Schönau verbot die Bezirkshauptmannschaft die Aufführung des Volksstücks ‚Der letzte Jesuit' von Anton Langer.

Todesfälle

Busso von Meyern-Hohenberg in Gotha. Geboren 1865. Intendant des Hoftheaters von Coburg-Gotha.

Nachrichten

Das Frankfurter Residenztheater soll unter der Direktion von Karlheinz Martin am fünfzehnten September als Frankfurter Komödienhaus eröffnet werden.

Vom 1. April ab befinden sich

der Verlag und die Expedition der ‚Schaubühne'

in Berlin, Wichmannstraße 8a · Telephon: VI, 16419

die Redaktion der ‚Schaubühne' und die Wohnung des Herausgebers

in Charlottenburg, Dernburgstraße 25 · Telephon: Charlottenburg, 9686

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 14
7. April 1910

Volksbühne und Kammerspiel / von Julius Bab

Wir mögen machen, was wir wollen, wir werden das Katzenjammergefühl nicht los: das ist alles blos Sensationsobjekt für den raffinierten Mob oder Snob, wenn nicht gar für den affektierten Philister."

Diese starken und wahrhaft mutigen Worte stehen in dem ‚sozialen Kapitel' über Theaterreform, das Richard Dehmel dem letzten Bande seiner gesammelten Werke vorangestellt hat. Er hat verzweifelt recht mit diesen Worten. Jeder, der mit irgendwie persönlicher Leidenschaft sich um die Dinge des Theaters gemüht hat, kennt diese Augenblicke bittern Erwachens, dies bis zum Ekel schale Gefühl: Für wen eigentlich? Wer will denn das, was hier im besten Fall den Besten gelingt? Wer nimmt es auf, wer hegt es, wer ‚trägt' es, moralisch und — finanziell?! Sind wir denn auf irgend eine Dauer imstande, uns einzureden, daß für irgend eine Tat auf der Bühne wahrhaft gleichgestimmte Geister, verwandtfühlende Seelen, Menschen, denen wir mit dieser Tat ein inneres Bedürfnis stillen, unser Publikum sind? Wissen wir nicht zu gut, daß diese paar Dutzend echte Zuschauer nicht fünf Parkettreihen einer Aufführung füllen würden? Der ‚Erfolg' besteht heute darin, daß man — im besten Fall — durch irgend ein ganz nebensächliches Attribut seines Kunstwerks in die Mode der Zahlenden kommt, irgendwie die Sensationsgier des parfümierten Pöbels anreißt. Täuschen wir uns nicht: ein wirklich zuverlässiges, gleichgestimmtes Publikum haben heute allenfalls das Metropoltheater und Lehars neueste Operette. Brahm und Reinhardt leben, wenn nicht vom Kompromiß, so immer von einer irrtümlich entstandenen Sensation, einer Saisonmode. Und wo man heute das Volk zur Erbauung und Festfeier ins Theater ruft, da wird (nach Dehmels Wort) „uns immer und überall wieder das bayreuther Malheur passieren,

daß ein zum Nationalheiligtum emporposauntes Erbauungswerk allmählich zum Animierlokal internationaler Schlaraffen wird."

Warum wirken denn all die theatralischen Weltbeglückungspläne, die man periodisch in Harzburg, Schwabing, Hartenstein und andern Walddörfern ausbrütet, so unsagbar dilettantisch? Warum wirken sie für reinlich gewöhnte Gehirne in einem so tiefen Sinne unehrlich? Weil sie alle einen Dom vom Turmkreuz an nach unten bauen wollen! Weil sie, wie die Höflinge des Märchenkönigs, der Nation die Schleppe eines Kleides nachtragen, das gar nicht da ist! Weil sie einer ‚Masse' Feste bereiten, von der sie doch eigentlich wissen sollten, daß sie nicht existiert — für die sie aber in allzu bequemer Selbsttäuschung ein dürftiges Gemisch (ein Prozent ästhetische Literaten, neunundneunzig Prozent Amüsiermob) hinnehmen. Gilt es aber von aller Kunst, daß sie letzte, reifste Frucht, nicht Wurzel einer Kultur sein kann, so ist das Theater um seiner urtümlichen Elemente willen wieder das allersinnfälligste Exempel des allgemeinen Kunstgesetzes. Denn ganz anders als beim Poeten oder Maler in einsamer Dachstube ist hier das Publikum als Mitproduzent ersichtlich. Hier ist das Volk beim Akt der Produktion dauernd zugegen, und erst sein Widerhall schafft (innerlich und äußerlich!) dieser Kunst die Möglichkeit, voll zu klingen. Theaterkunst braucht den steten Kontakt mit den da unten Mitfühlenden; ganz abgesehen davon, daß ein leeres Theater bald schließen würde — in einem leeren Theater könnte auf die Dauer nie gut, nie vollkräftig gespielt werden. So hat das Volk hier in fühlbarster Weise den Kunstbetrieb in der Hand und ist hier wie überall mit Recht gesonnen, nur Bildungen gedeihen zu lassen, die seine eigensten Bedürfnisse befriedigen, kultivieren. Es gibt aber — dies ist das Entscheidende! — heute keine hinreichend große einheitliche Masse mit hinreichend tiefen künstlerischen Bedürfnissen. Ein echtes Publikum hat heute nur das Varietee, die Revue, die Operette — alles höher Zielende lebt, muß leben von Surrogaten. Das gilt so gut von Bayreuth wie von Reinhardt.

Dabei war Reinhardts theatergeschichtlich tiefgreifendster (und deshalb natürlich am meisten verlästerter und verlachter) Versuch geradezu auf die Erschaffung eines Publikums gerichtet. Ich meine den ursprünglichen Organisationsplan der Kammerspiele, nach dem eine geschlossene Abonnentenzahl die einheitliche Masse derer bilden sollte, denen so differenziertes Theater, solche Kammerspielkunst Bedürfnis wäre. Nur mußte dieser Versuch scheitern, weil das einzige Mittel zu sozialer Ausscheidung, das dem privaten Unternehmer Reinhardt zur Verfügung stand, ein ganz untaugliches war: die Zahlungsfähigkeit. Das Abonnement zum Kammerspielhaus wurde so eingerichtet, daß nur sehr reiche Leute es zahlen konnten. Ein Kreis echten Publikums konnte also nur entstehen, wenn diese Reichen zugleich die

nach Kammerspielkunst wahrhaft Bedürftigen, wenn unsre Plutokraten zugleich die kulturellen Aristokraten gewesen wären. Wir wissen alle, daß das nicht der Fall ist, wissen, daß in unsrer Plutokratie heute über die Reste einer alten, die Anfänge einer neuen Kultur noch protzig breit der Geist eines dilettantischen Snobismus, eines dummdreisten Epikuräertums gelagert ist. Diese Leute kamen eine Saison lang in die Kammerspiele, um die kostspielige neue Mode mitzumachen. Diese (tief ungebildeten) Menschen waren kein von geistigen Bedürfnissen geeintes Publikum; sie flossen wieder auseinander, und das Kammerspielhaus ist heute wie jede höherstrebende Bühne ein Theater der sozialen Surrogate.

Es scheint also, daß ein einzelner Unternehmer kein Publikum schaffen kann, es auch nicht durch so planvoll stileinheitliche Darbietungen heranziehen kann, wie sie Reinhardt im ersten Kammerspiel-Winter bot. Ein Publikum ist überhaupt nicht von einem Einzelnen zu ‚schaffen'; es muß geworden sein wie Berge und Bäume, es muß sich seine Theater und seine Theaterleitung selber schaffen. Was die Einzelnen, auch die allerbesten Einzelnen heute können, ist nur: daß sie den Gedanken der Kunst wach halten, daß sie immer wieder einzelne Taten tun, die Unruhe, Bewegung, Sehnsucht zur Kunst hin verbreiten, daß sie den Samen eines kommenden Publikums ausstreuen. Große, klare, sichere, ganz lautere Kunstpflege ist heute aber auch den Besten versagt; weil sie nicht Vollstrecker eines Kunst heischenden Volkswillens sind, weil sie mit ihrem Publikumssurrogat listen, dem Sensationsbedürfnis Kunstwerke fast meuchlings ablisten müssen. Immerhin werden solche zäh verbissenen Realisten wie Brahm und (im nur äußerlich andern Typus soziologisch ganz der gleiche) Reinhardt der künstlerischen Kultur mehr leisten als jene gigantischen Dilettanten, die ein Jahr ums andere ein neues Nationalheiligtum gründen — ein ‚Heiligtum', in dem ein paar mit todesmutiger Reklame zusammengetrommelte Reisende für eine pathetisch neugeschminkte, uralte Provinzialkunst die ‚Nation' bedeuten. Noch einmal: Kunst ist ein Letztes; Volkskunst ist die Harmonisierung tiefer kultureller Gemeinsamkeiten. Es ist ein Wahnsinn, einem Volke, das zurzeit in keiner Elementarfrage wirtschaftlichen, politischen, religiösen und ethischen Lebens eines Sinnes ist, ein Nationaltheater schaffen zu wollen. In Harzburg, Schwabing, Hartenstein und andern Walddörfern konstruiert man den Ausdruck für eine gar nicht vorhandene Sache, und eine so unsachliche Ausdrucksweise ist es ja wohl recht eigentlich, die man phrasenhaft oder schlichter: verlogen nennt.

Trotzdem brauchen wir nicht in ganz nebulose Zukunft hinein die Möglichkeit einer wahrhaften Volksbühne, eines organisch gewachsenen Kunsttheaters zu vertagen. Solche Bühnen, die einem wirklichen geistigen Gemeininteresse dienen, und die (das ist ja nur selbst-

verständliche Folge!) deshalb finanziell auch nicht als Privatunternehmen, sondern sozialistisch organisiert sein werden, solche Bühnen sind doch vielleicht in unsrer unmittelbarsten Nähe im Werden. Richard Dehmel, von dessen vortrefflicher mutiger, klarer und hellblickender Studie diese Betrachtungen ausgingen, hat auch hier schon den Weg gesehen. Daß das Theater „wieder zur Sammelstätte einer Massenkultur gedeihe", das läßt sich nicht durch eine literarische Diktatur, das läßt sich nur „auf dem Wege der sozialen Fürsorge durchsetzen — keineswegs etwa der nationalen". Der sozialen — das heißt: jene politisch, wirtschaftlich, ethisch, kulturell wirklich geeinten, annähernd homogenen Gruppen unsers Volkes, die als geistig einheitliche Masse überhaupt in Frage kommen, die sollen zunächst zur Befriedigung ihrer Bedürfnisse ein künstlerisch rein organisiertes Bühnenhaus entstehen lassen. Ob und wann über diesen heute möglichen Gruppentheatern einst wieder ein Volkstheater nötig und möglich wird, das überlasse man doch freundlichst der Geschichte.

Es besteht nun die beschämende Tatsache, daß solches künstlerisch ernsthafte Gruppentheater bis heute einzig und allein aus der Arbeiterschaft herausgereift ist. So kläglich wie die von Reinhardt angeregte theaterkulturelle Massierung der Plutokraten mißlang, so glänzend florieren allenthalben die von der höhern Arbeiterschaft selbst gebildeten und getragenen Volksbühnen. Und eben jetzt ist die Neue Freie Volksbühne in Berlin so weit, ein eigenes Haus zu beziehen, bald ein eigenes zu bauen. Diese Proletarier werden mit der echten von Dehmel geforderten Unternehmungslust im eigenen Hause sitzen, werden sich als eine innerlich geeinte Menge empfinden und werden eines ganz andern Festaufschwungs fähig sein als Brahmsche Premierentiger oder das Konglomerat von internationalen Protzen und Musikeleven in Bayreuth. Hier ist ein Anfang. Der Hausbau der Neuen Freien Volksbühne in Berlin kann ein theatergeschichtliches Ereignis allerersten Ranges werden.

Kann das — wenn ihre Leitung sich der tief verantwortlichen Aufgabe bewußt bleibt, die kulturellen Bedürfnisse von fünfzigtausend deutschen Arbeitern theatralisch zu organisieren, zum ersten Mal wieder ein echtes Volkstheater mit modernen Mitteln hinzustellen. Die Bühne besitzt in Josef Ettlinger, ihrem Vorsitzenden, einen literarischen Ratgeber von weitester Umsicht, kultiviertestem Geschmack; in ihrem Direktor Adolf Edgar Licho einen gut erfahrenen, temperamentvollen Theatermann; in ihrem Geschäftsführer Heinrich Neft ein organisatorisches Genie. So sind die Chancen nicht schlecht. Die wärmsten Wünsche nicht etwa blos aller Theaterinteressenten, der innigste Anteil aller Volksfreunde muß dies neue Unternehmen geleiten. Hier, nicht in Bayreuth oder Harzburg, geschieht wahrhaft Wichtiges für die Zukunft deutscher Kultur.

Geschwister / von Peter Altenberg

Meine Schwester, Sektionsrätin M., besuchte mich und sagte an meinem Krankenlager: „Du, diese so überaus wirksame Schlammbadkur in Bad X. wurde vollkommen um den Effekt gebracht durch einen merkwürdigen und schrecklichen Umstand, der meine Nerven einfach ermordete. Denke dir, dort stopft man noch die Gänse, diese allerunglücklichsten Geschöpfe einer ohnedies schon genug furchtbaren und unerbittlichen Welt! In dunklen Kellern hocken diese Unglückseligen in absichtlich zu eng gemachten Holzkäfigen, werden Tag und Nacht gewaltsam gefüttert, und es wird ihnen durch all diese grausigen Wochen hindurch das Trinken von Wasser verwehrt! Das entsetzliche Schicksal dieser Unglückseligen in den unterirdischen Folterzellen hat mich den Ort zu fliehen gezwungen. Mein Töchterchen Hilde, die die ganze Sache entdeckte hatte, ging täglich oftmals insgeheim mit einer Kindergießkanne in die Folterkammer, und goß den gemarterten Gefangenen Wasser in die weit aufgesperrten Schnäbel. Die wunderschöne junge Slowakin Viktora aber lachte aus vollem Halse, als sie das Samariterwerk sah, und sagte: „Fräulein Hilde, wird sie auch eingesperrt werden so, wenn Frau sie erwischt — — —“ Aber unsere französische Gouvernante Hélène sagte: „Madame, en Suisse cela ne se fait pas, on ne connait pas ces martyrs infames —.“

Ich erwiderte meiner Schwester: „Ich bin ganz, ganz erstaunt über deinen Bericht. Gerade von dir, meiner Schwester, die ich jahrelang nicht sehe und spreche! Welcher merkwürdige Zusammenhang der Nerven! Gerade vor einem Jahre schrieb ich folgende Skizze:

Man führte die edle Zwölfjährige nach Berlin, um ihr alles zu zeigen, was es dort Herrliches gebe. Automobilfahrten zu allen Seen, Varietee, Theater; man ließ ihr das Paradies ‚Berlin‘ erstehen, soweit es für eine Zwölfjährige seine Tore öffnen konnte. Als sie wieder nach Wien zurückkehrte, fragte sie eine Dame: Nun, Lilly, wo ist es besser zu leben, in Deutschland oder in Oesterreich?! Und Lilly H. erwiderte: Nur in Deutschland kann man existieren! Da habe ich bemerkt, daß die armen Pferde an den Lastwagen viel geschickter und rücksichtsvoller angebrachtes Riemenzeug tragen als bei uns, das ihnen die Arbeit erleichtert und Torturen erspart. Und dann habe ich auch noch erfahren, daß es in ganz Deutschland bei strengster Strafe verboten ist, Tiere künstlich zu mästen, und daß geheime Agenten, in der Verkleidung von Viehkäufern, sämtliche Bauerndörfer Jahr für Jahr daraufhin kontrollieren und für jeden entdeckten Fall hohe Belohnungen erhalten!“

Meine Schwester nahm meine Hand und sagte ruhig: „Nun, was ist dabei, wir sind eben Geschwister — — —!“

Gawân / von Rudolf Kurtz

Inhalt und Sinn des ‚Gawân' habe ich hier am zweiundzwanzigsten August 1907 in aller Breite dargestellt. Gelassen betrachtet der Epilogist nun die Versuche der Presse, die Vorgänge des ‚Gawân' zu komplizieren. Daß einer ein Dichter, ein Dramatiker, ein Gestalter von einer märchenhaften Kraft der Verdeutlichung ist, genügt nicht: er muß unbedingt sein Rätselspiel mit den Zuschauern getrieben haben. Aber es ist ein Irrtum. Gawân ist so vollkommen Ausdruck, Oberfläche geworden, daß er nichts Starres, unfruchtbar Gebliebenes enthält, das dem findigen Detektiv zu spirituellen Entlarvungen Gelegenheit gäbe.

Die Aufführung in den Kammerspielen war ein Wagnis. Bald sollte der kleine Bühnenausschnitt die Illusion mächtiger Hallen hergeben, bald hätte eine größere Bühne die abgeschlossene Nähe der Menschen gestört. Das räumliche Problem ist von dem Regisseur Eduard von Winterstein und dem Maler Ernst Stern überraschend gut gelöst worden. Der Auftakt, des Königs Artus weihnachtliche Halle, hatte sogar in der Anordnung des Einzuges etwas von jener Spiritualität, die in diesem Werk die Dinge nicht entbehren können, und die ich in den andern Aufzügen vermißte. Gawâns Gemach in Hautdeserts Burg, nüchtern und kahl mit dem in die Mitte gerückten Bettkasten, hatte den fragwürdigen Anstrich einer bürgerlichen Stube und kein noch so hellseherisches Gemüt wäre darauf gekommen, daß Gawân im Hause des Todes zu Gast ist. Die Regie steht hier vor der gleichen Aufgabe wie bei dem jungen Maeterlinck: jedes Gerät muß diesen trüben Dunst der Ahnung ausströmen; die Stimmung jedes Raumes muß suggestiv die Ereignisse vorwegnehmen, die je in ihm geschehen können. Peinlich wurde dieser Mangel an Phantasie bei der Grünen Kapelle, die der Dichter zu etwas Vorweltlich-Grauenhaftem, zäh den Felsen Entrissenem geformt hat, und aus der eine gemütlich eingerichtete Kapelle mit einem architektonisch vollkommenen Sarkophag wurde. Die infernalische Geistigkeit der Dichtung wurde zu einem milden Wunder-show stilisiert.

Und diese Spiritualität, deren Glorie die einfachsten Dinge geheimnisvoll verändert, fehlte im ganzen auch den Schauspielern. Von diesen war eine angenehme Ueberraschung Kayßler, dessen gelenklose Steifheit mir im Kostüm sonst schwer erträglich ist. Als ich den ‚Gawân' vor Jahren zum ersten Mal las, glaubte ich, daß nur Moissi die Titelrolle darstellen könnte. Er hätte den wundervollen Traum eines betend dahinwandelnden Knaben gespielt: Kayßler aber war Gawân, der Herbe, war Gawân, der Keusche, der in den Bindungen ererbter Ehrbegriffe lebt, den zahllose Hemmungen in sich verkapseln. Es drang wie fliegendes Feuer auf uns ein, als aus zitternden Nöten sich stürmisch der Name der Jungfrau seinen Lippen entrang, als Qual und Leid den ehernen Bau seines Leibes angstvoll zusammenstürzte. Und in den Augenblicken, wo seine geängstigte Seele glühend den Panzer von Eis um sich schmolz, war er von einer schmerzlichen, innigen Menschlichkeit, die standbildhaft diese Gestalt vor dem Zuschauer aufreckte.

Um so blasser, hintergründiger verschwand Hartaus Hautdesert. Ein voller Jean-Paul-Kopf, dem breitgezogene Lippen ein dämonisches Grinsen anschminken. Eine Atmosphäre mystischer Einsamkeit muß diese Maske des Todes umfließen, aus der jedes Wort Glanz und Ton empfängt. Aber gerade dieser Unterstrom, der ganz der Kunst des Schauspielers überlassen bleibt, jene eherne Transzendenz fehlte Hartau. Zwischen seiner schauspielerischen Persönlichkeit und dieser Rolle besteht eine leise Inkongruenz. Hartau ist ein ausgezeichneter Sprecher, einer der wenigen, die klar und ungetrübt Verse darstellerisch sprechen können: aber ihm mangelt jene Tiefe des Grauens, aus dem totenhaft und gespenstisch die Träume der Verdammten aufsteigen. So wurde er am reichsten in der bürgerlichsten Situation des Dramas: als Hautdesert Gawân neugierig nach den Ereignissen auf Schloß Camelot fragt — aber er verlor Kraft und Schwere in dem Augenblick, wo Tiefsinn und Bedeutung schicksalsvoll in seine Worte strömen mußte.

Die Ueberraschung für viele war Frau Konstantin. Als Bianca hat sie durch die kokette Zierlichkeit einer wundervollen Schäferin bezaubert. Und nun sollte sich ihr leichtflüssiges Blut, ihre schalkhafte Zartheit in einem dämonischen Wesen verkörpern, teuflisch und kindlich zugleich. Ueber Art und Umfang ihrer Begabung kann nach dieser Leistung kein Zweifel mehr sein. Ihre Zukunft ist die heitere Grazie des Salons, jene leicht beflügelte Zärtlichkeit, für die es keine Frau mehr auf unsrer Bühne gibt; aber auch jene Mädchen Shakespeares werden ihr glücken, die, hold und klug zugleich, spielende Anmut mit stets bereitem Witz verbinden. Dagegen hat sie gar nichts Teuflisches. Ihre Schlankheit füllt nicht das Uebermenschliche der Gestalt aus. Ihre Lockungen waren zu zierlich, zu spielerisch-gleitend, um die Leidenschaft Astartes glaubhaft zu machen. Sie blieb ein wenig blaß, ein wenig konventionell in diesen Momenten, wo sie nur gierig züngelnde Flamme sein soll — aber hier trifft den Regisseur ein starker Vorwurf. Man läßt 1910 einen Schauspieler nicht mehr minutenlang in einer ‚lockenden‘ Pose stehen, mit wagerecht gestrecktem Arm und verführerisch geneigtem Kopf, ein halb süßes, halb geishahaftes Lächeln auf den Lippen.

Auf jeden Fall ist festzustellen, daß die Aufführung als Ganzes von starker Wirkung war, von so starker, daß selbst die Skepsis routinierter Premierentiger von ihrer eigenen Ergriffenheit überrumpelt wurde. Der vierte Akt kam mit einer Eindringlichkeit heraus, die einen spontanen Beifall weckte. Der Grund liegt in der gewaltigen Stimmungskraft des Werkes. Seine herbe Linienführung hat eine Energie des dichterischen Schaffens in sich gesogen, die hemmungslos aus den Darstellern hervorbricht und die Zuschauer überwältigt. Wenn dieser ‚Gawân‘ mit seiner strengen, keuschen Zurückhaltung in Berlin ein Erfolg war: welche Erfolge stehen diesem Dichter bevor, wenn man seine andern menschlichern, geräuschvollern, bewegtern Dramen aufführt — Etappen einer Produktion, die jetzt noch im jähen Aufstieg begriffen ist und soeben ein Werk geschaffen hat, das voller Reife und Jugendkraft sich auf einen in unsrer Zeit nur selten erblickten Gipfel stellt: Astrid.

Ein Fall Wedekind / von Ludwig Hatvany

1

Man sagt von dieser Stadt, sie wäre nüchtern. Es ist nicht wahr. Jedes Werden ist Mythos, jedes Leben ist Mysterium. Und hier ist Werden und Leben. Das ist die Stadt des Werdens, das ist die Stadt des Lebens, das ist die Stadt des Atems, das ist die Stadt der Pulse, der mächtig schlagenden Pulse.

Berlin—Biopolis.

Ich lobe mir diesen Prachtkerl von jungem Maler, der aus Italien mit der Aeußerung zurückkam: Es gibt nichts Schöneres als Berlin-Nord. Wie froh wäre ich, solch eine Aeußerung einmal von einem Schriftsteller zu hören. Ich wüßte dann: die Stunde hat geschlagen!

Denn heute werden in dieser Stadt des derben, frischen Lebens klassische Stücke, romantische Stücke gespielt; klassische Bücher, Stürmer- und Drängerbücher, romantische Bücher neu gedruckt; verschollene Schriftsteller der Vergangenheit ausgegraben und, wenn möglich, in einer Nachahmung des Originaleinbands herausgegeben. Es ist einfach zum Heulen!

Das Verhältnis dieser Stadt des Lebens und dieser Kunst des Todes muß notwendigerweise ein unnatürliches, krankes, perverses, leichenschänderisches sein.

Was ich mit solchen Kraftausdrücken meine? Ich will es an einem Beispiel erklären.

Der Zeitgenosse Schillers sieht ‚Kabale und Liebe‘ und fühlt, wie französische Unruhen durch jeden einzelnen deutschen Satz zittern. Er empfindet, wie ihm jedes Wort nur Gefühltes, dumpf Geahntes klar macht, wie vom Kunstwerk zum Leben herüber und hinüber empfindliche Nervenfäden zucken.

Heute? Nichts von alledem. ‚Kabale und Liebe‘ weckt eine süßwehmütige Es-war-einmal-Stimmung, wie jedes andre alte Stück, unabhängig von seinem Wert oder Unwert. Ja sogar: je nichtiger das aufgewärmte Stück, um so mächtiger diese Stimmung. Nestroy wirkt nicht anders als Schiller.

Deshalb ist die Pietät dieser Regiekunst eigentlich pietätlos.

Ein einziges minderwertiges Produkt, das mir über Unaufgedecktes von heute Aufschluß gibt, wirkt, indem es Kunst- und Lebensempfinden verbindet, kultureller als der Shakespearekult unsers Theaters, samt der ganzen antikisierenden Buchausstattungs-Snobkunst der Verleger.

Wie gefährlich solche Spiele allmählich geworden, zeigt am besten eine Notiz des Börsenblatts für den deutschen Buchhandel (vom zehnten März), wo da zu lesen ist:

Ich beabsichtige, aus meinem Verlage sämtliche bei mir erschienenen Werke von

Frank Wedekind

zu verkaufen.

Es handelt sich um die Dramen:

Totentanz, Vierte Auflage
Büchse der Pandora, Sechste Auflage
Zensur
So ist das Leben, Zweite Auflage
Oaha, Zweite Auflage
Frühlingserwachen, Vierundzwanzigste Auflage,
Der Kammersänger, Vierte Auflage
Erdgeist, Siebente Auflage
Musik, Vierte Auflage
Junge Welt, Zweite Auflage
Liebestrank, Zweite Auflage
Marquis von Keith, Zweite Auflage,

um den Gedichtband:

Vier Jahreszeiten, Vierte Auflage,

und die Erzählungen:

Feuerwerk, Dritte Auflage.

Ich bitte die Herren Kollegen, die sich für den Ankauf der Bücher Wedekinds mit allen Vorräten und Rechten für Neuauflagen interessieren, sich mit mir in Verbindung setzen zu wollen.

Berlin W., Hochachtungsvoll
Derfflingerstraße 16 Bruno Cassirer, Verlag

Wie das klingt! Ein wunderbarer Anlaß zum Auspacken aller Empörungsfloskeln über entwürdigte Kunst, über die beleidigte Hoheit der Dichtung.

Die Kinder von 1950 werden etwas lernen müssen von dem Dichter unsrer Zeit, den der Verleger Bruno Cassirer verschachern wollte wie ein altes Rennpferd. Und keine Feder rührt sich.

Mir fehlt leider die zornadrige Gabe der Empörung. Ich finde es nämlich ganz reizend, daß eben Wedekind so was wie von ihm selbst Erdachtes nun auch erleben muß. Er muß seine Freude darüber haben, an einem so augenfälligen Beispiel zu sehen, welch passenden Stil er zum Ausdruck unsers Lebens gefunden hat.

Worauf die Theaterzettel mit dem fehlenden Namen Wedekinds schon längst in ihrer stummen, dummen, ausdruckslosen Art deuteten, das sagt nun laut die Notiz des Verlegers. Es ist den vereinten Kräften der tagscheuen, gegenwartsfremden Artistenlyriker, den stilistisch experimentierenden Dichtern, Verlegern und Theaterdirektoren gelungen, die Kunst schön sachte außerhalb des Lebensbereichs zu schieben, Kunstgenuß und Lebensempfinden zu trennen. Kein Wunder, daß unter solchen Umständen ein Dichter, der weder Sophokles noch Goldoni oder Ibsen für seine Form, der weder die griechische noch die

deutsche Sage oder gar die Inselausgabe von ‚Tausend und eine Nacht' und von Casanovas Memoiren für den Stoff braucht, daß ein Dichter, der nur Augen und Ohren hat und Leben einschlürfende Sinne mit den phantastischsten Möglichkeiten, um dieses aufgenommene, aufgesogene Leben erschütternd-grotesk und apokalyptisch-burlesk aufzuarbeiten — kein Wunder, daß unter solchen Umständen ein solcher Dichter weder verlegt noch gespielt werden kann.

Dies ist die Tatsache. Ohne Verwunderung, ohne Empörung wollte ich auf sie hinweisen, als auf eine historische Notwendigkeit, als auf eine logische Folgeerscheinung. Aber auch ohne verwundert oder empört zu sein, kann ich meine Ungeduld nicht unterdrücken. Und die Frage — die vergebene, törichte Frage an das Schicksal — entschlüpft mir unwillkürlich:

Wie lange dauert noch die faule Herrschaft der Gestalter, Diener und Ausbeuter eines blutlosen Dilettantismus, eines spielerischen Aesthetentums? Wann stürzt endlich die Flut von da draußen, schäumend und tosend, in die stockende, stille Literatur? Es ist höchste Zeit. Wir, deren Sehnsucht nach circenses unbefriedigt ist, wir alle warten!

2

Fertig lag mein Aufsatz vor mir — als Frank Wedekind selbst diese ihm noch unbekannte Apologie eines Wedekindianers durch folgende Notiz, die er im Annonceteil der B. Z. am Mittag erscheinen ließ, im voraus unmöglich machte:

> Schmerzensgeld!
>
> Der Verlag Bruno Cassirer in Berlin bietet in Nummer 56 des Börsenblattes für den deutschen Buchhandel die Verlagsrechte und Büchervorräte meiner zwanzigjährigen geistigen Produktion öffentlich zum Verkauf aus. Dies Vorgehen nötigt mich, den Herren Verlagsbuchhändlern mitzuteilen, daß ein rechtsgültiger Verkauf dieser Rechte und Vorräte nur unter meiner ausdrücklichen Zustimmung zustande kommen kann. Trotz des erfolgten Ausgebots läßt aber der Verlag Bruno Cassirer die Anfragen nach dem Verkaufspreis, die verschiedene erste Verlagsfirmen an ihn richteten, bis heute völlig unbeantwortet, ein sicheres Zeichen dafür, daß ihm die endgültige Trennung von meinem Lebenswerk nachträglich doch wiederum recht wehe tut.
>
> Ich erkläre mich daher öffentlich gerne bereit, der Verlagsbuchhandlung Bruno Cassirer für den Fall, daß sie den Verlag meiner Werke zu einem seinem Wert entsprechenden Preis verkauft, ein angemessenes
>
> Schmerzensgeld
>
> auszuzahlen.
>
> München, 20. März 1910 Frank Wedekind

Enthusiast, merke dir das! Siehst du denn nicht, wie du mit deiner Begeisterung zum reinsten Anachronismus geworden bist? Spare dir diese schöne Gabe für . . . für . . . für wen denn? für kleine, liebe, süße Mädchen auf, die dir vielleicht noch Dank dafür

wissen. (Auch sie nur, wofern sie vom Lande kommen.) Aber Dichter? Einer, genannt Schiller, war vielleicht der letzte, um derlei mit Würde zu ertragen. Enthusiasmus ist heute in der Literatur nicht mehr anzubringen. Wagst du es doch, so ergeht es dir nicht anders als mir.

So arg wie mir, der sich dieser fatalen Eigenschaft trotz der Lektion noch immer nicht entledigen kann. Im Gegenteil. Selbst vor Wedekinds kläglicher Notiz halte ich jedes meiner Worte aufrecht. Wedekind kann vor mir Purzelbäume schlagen: Frühlingserwachen bleibt doch Frühlingserwachen, Erdgeist bleibt Erdgeist, keine Silbe, kein Buchstabe rückt von seiner Stelle im Brand von Eglyswill — und der Dichter bleibt eben ein Dichter, dessen Worte selbst in einer so erbärmlich ausgefallenen Zeitungsnotiz ihre Bedeutung haben. Sie liefern mir nämlich eine köstliche Gelegenheit zur Revision einer uralten Lüge. (So erweitert sich selbst das unscheinbarste Erlebnis einer repräsentativen Persönlichkeit.)

Wer hat es nicht gehört: der Künstler geht in seiner Arbeit auf; der äußere Erfolg ist Nebensache; jedes echte Kunstwerk verschafft sich selber seine Geltung!

Lüge, Lüge, Lüge! Mit diesem grausam-verlogenen Idealismus ließe sich eine Welt von Schönheit ausrotten.

Denn was ist Erfolg? Gefühl der Wirkung. Und dieses Gefühl ist Ansporn zum weitern Wirken.

Nur ist es mit der Kunst eine eigene Sache. Man kann auch am Erfolg zugrunde gehen. Aber ein Echter hat noch jedes Quantum Anerkennung ertragen. „Ausstellen", gesteht Manet ganz offen, „das heißt: Freunde und Helfer im Streit finden." Gespielt oder gelesen werden heißt dasselbe. Das Ausbleiben des verachteten, bespienen Erfolges hingegen ist auch für den echtesten der Echten (so auch für Manet) ein unermeßliches Leid. Nun ist es mir natürlich nicht um die Qualen eines verkannten Genies zu tun. Meinetwegen — er soll sich quälen. Die Leiden jedes, wenn auch noch so wertvollen Nebenmenschen lassen sich nur allzu leicht ertragen. Was ich bedaure, ist der Verlust des Genusses, den mir solche Menschen durch ihre Werke hätten verschaffen können, wäre man ihnen mit verständnisvoller Teilnahme entgegengekommen. Denn man sollte gar nicht glauben, wie vieles Schöne gar nicht entsteht aus — Mangel an solcher Teilnahme.

Da nun die Künstler einzig und allein das Kunstwerk, also das unvollkommenste Mittel, um sich Geltung zu verschaffen, in Händen haben: so muß sich ihrer notwendigerweise jemand annehmen.

Einst hießen sie Apostel — heute heißen sie Verleger, Theaterdirektoren, Impresarii. Womit nicht gesagt werden soll, daß man von diesen Unternehmern der Kunst uneigennütziges Tun fordern soll. Verlag für Verlag, Theaterdirektion für Theaterdirektion wäre eine

lächerliche Verirrung. Ein gesundes Tun ist nie uneigennützig. Für eine gute Sache tüchtige Reklame zu machen, einen Künstler, eine Kunstrichtung, die es verdient, durchzusetzen, das Publikum zu führen, ihm seinen Geschmack aufzudrängen: das ist die Formel für den modernen Apostel, der eine kulturelle Sendung erfüllt, indem er gute Geschäfte macht.

Herrn Bruno Cassirer ist der Besitz Wedekinds weder Gelderwerb noch Mission geworden, oder, besser gesagt, kein Gelderwerb geworden, da er ihm keine Mission war.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß der Verleger Wedekinds mit ihm manchen Strauß auszufechten hat. Genus irritabile vatum. Aber wenn sich Herr Bruno Cassirer ärgert, so bedeutet das schlechthin nicht mehr und nicht weniger, als daß sich Herr Bruno Cassirer eben ärgert. Sehr bedauerlich — aber nebensächlich. Er mußte doch wissen, was er tat, als er diesen vates für seinen Verlag kaufte. Aergert sich jedoch Frank Wedekind, so ist das etwas andres. Das ist die Störung der Schaffensfreude eines Dichters, das ist die Bedrohung seiner Produktion.

Herr Bruno Cassirer sollte einsehen, daß er durch das öffentliche Feilbieten der Werke die Rechte des Verlegers verscherzt hat. Der deutsche Buchhandel ist kein Sklavenmarkt zu Timbuktu. Jede weitere Schikane ist ein Frevel.

Solche Zänkereien zwischen Verleger und Schriftsteller schädigen die Literatur. Deshalb habe ich mich berechtigt gefühlt, diese Angelegenheit öffentlich zu erörtern.

3

Und noch ein drittes Wedekind-Dokument brachten die Zeitungen — diesmal ein ergreifendes, pathetisches, männliches. Einige Zeilen will ich anführen, die den Tenor des Ganzen geben:

> Um nun einen eventuellen Käufer vor sehr bedeutender materieller Schädigung zu bewahren, halte ich es für meine Pflicht, öffentlich bekannt zu geben, daß mich Herr Bruno Cassirer zu gleicher Zeit wegen Beleidigung verklagt hat. Erfolgt war diese Beleidigung, weil ich meinem wirtschaftlichen Ruin gegenüberstehe und diese Tatsache, ob mit Recht oder Unrecht, darf hier nicht erörtert werden, der Geschäftsführung des Verlages Bruno Cassirer zur Last lege . . . .

Diese Notiz, erklärt das Berliner Tageblatt, wurde zum Abdruck gebracht, weil sie interessant und charakteristisch sei — dann setzt die Redaktion behutsam entschuldigend hinzu, daß sie sich mit dem Inhalt keineswegs identifiziere.

Wozu diese Scheu? Warum nicht hinzusetzen, daß aus diesen Zeilen die ehrliche Klage eines Mannes, eines Dichters, diesmal ganz ohne Pose, zu uns spricht?

Aphorismen / von Leo Berg

Aus dem Nachlaß

Ein König gibt seinen Freunden ein Fest und legt dem Volke eine neue Steuer auf, durch die er die Zeche deckt. So der Künstler. Er schafft für einen kleinen Kreis derer, die ihm an Kunstbildung, Gefühlsrichtung am nächsten stehen, und das Volk muß die Zeche zahlen. Die neue Mode ist die Steuer, die er dem Volke auferlegt, um es zum Kaufen zu zwingen.

*

Viele Stücke, besonders die historischen Schauspiele, sind gar keine Dramen, sondern nur Wandelpanoramen.

*

Inbezug auf das Drama dürfen wir mißtrauisch sein gegen alles, was aus politisch matten Völkern kommt, welche politisch unmöglich oder monströs geworden sind, und welche sich im Zustande ihres Verfalls befinden — zum Beispiel: Oesterreich, die Türkei. Solange ein Volk noch kämpft um seine Freiheit und Macht, und wenn es sich wieder aufrüttelt aus seiner politischen Stumpfheit, gibt es oder kann es ein Drama geben. Das beweisen England, Hellas, Spanien und Deutschland. Keine Kunstgattung wird von den politischen Schwankungen beeinflußt wie das Drama und die Architektur. Wir Deutschen haben auf zwei Gebieten die großartigsten Erscheinungen gehabt: In der Musik haben wir triumphiert und die Welt erobert, hier ist unsre Souveränität nach Beethoven kaum noch ernstlich bestritten worden. Unser Drama aber ist zu schanden gegangen an unsern politischen Zuständen. Unsre größten dramatischen Versuche sind Torso geblieben, gewaltige Ausläufe von Athleten des Geistes, die im Anlauf schon siegten, aber die, sichtbar oder unsichtbar, vom Arm des Gesetzes gepackt, zu Falle kamen. Die Geschichte des deutschen Dramas, was ist sie anders als das Inventar eines gescheiterten Schiller! Die Lyrik, der Roman, die Musik und die Malerei wie die Wissenschaft können sich bis zu einem gewissen Grade unabhängig von der Gesellschaft machen. Das Theater und die Architektur geben immer ein Abbild der öffentlichen Zustände. Man kann nicht die Geschichte des deutschen Dramas schreiben, ohne zugleich die Geschichte der deutschen Polizei zu schreiben.

*

Die Faulheit ist die tiefste Quelle künstlerischer Produktion, denn sie ist die Quelle der Schönheit.

*

Aus den verschluckten Tränen bildet sich das Flußbett, auf dem der Kiel des lyrischen Pathos treibt.

*

Die Tragödie ist philosophischer Anschauungsunterricht.

Menschen und Masken / von Hans Wantoch

Das Vorbild Hippolyte Taines hat den Brauch in die Kritik gebracht, alle Aeußerungen einer Persönlichkeit auf eine einzige Grundzelle ihres Wesens zurückzuführen, jede Melodie, die einer jemals sang, gewaltsam auf einen aprioristisch vorausgesetzten Orgelpunkt zu stimmen und jedes künstlerische Phänomen in eine bequem merkbare Formel zu pferchen. Dieser Vereinfachungsdrang biegt mit belustigender Ungehaltenheit jede widerstrebende Aeußerung eines Künstlers um, wenn sie sich nicht dem von vornherein angenommenen Kernpunkt anschmiegt. Das Mekka gedankenfauler, unsinnlicher Beschränktheit: Simplex sigillum veri triumphiert über die frohe Buntheit der Erscheinungen, und alle Vielfalt wird durch die dogmatische Deduktion dieser Kritik versimpelt.

Herman Bang geht in seinem Schauspielerbuch — ‚Menschen und Masken', in dem berliner Verlag Hans Bondy — den entgegengesetzten Weg. Er schärft die Gegenkräfte, die in einem Menschen wirksam sind, antithetisch zu. Er gibt nicht den kalten, blassen Sonnenstrahl, sondern sein buntfarbiges Spektrum. Seine Darstellung malt aus. Sie zerlegt das schauspielerische Kunstwerk in seine psychologischen Motive und begründet jeden Handgriff durch das künstlerische Zweckbewußtsein. Er ist kein „Abstraktor von Quintessenzen", sondern ein Lebendiger, Sinnfälliger, Anschaulicher; und weil er zutiefst in das Walten künstlerischen Schaffens eindringt und einführt, wird das Wunder Erlebnis, daß die vielfachen Aeußerungen nur Formen einer Innerlichkeit, die Spektralfarben nur Bilder des einen, einzigen Sonnenstrahls sind. Das mimische Kunstwerk gilt ihm als Zeichen eines besondern Weltbilds im Komöden, und die Binsenweisheit, daß die Dichtung für den Schauspieler nur Anlaß zur Schaffung eines neuen Werkes ist und die Gestalt der Szene selbständig neben der Gestalt des Buches ragt, ward nie deutlicher als durch diese Blätter fühlbar. Wie Licht- und Schwarzalben steht der Hamlet Kainzens neben dem Hamlet der Sarah. Sie geistert über den schmalen Grenzrain zwischen Sinn und Irrsinn. Die Verzweiflung an einer gleißnerischen Menschheit peitscht sie. Sein Gehen aber ist ein Schreiten. Er wandelt mit der mühelosen Kinderzuversicht des Genies. Herman Bangs Darstellungen der einzelnen schauspielerischen Verkörperungen lösen sich aus dem Rahmen, der das Gesamtwerk eines besondern Spielers umspannt. Sie wachsen über sich selbst hinaus und werden allgemeingültige Charakterstudien, die an funkelndem Schliff den Bildern La Bruyères nichts nachgeben und an psychologischer Tiefe ihnen weit über sind. Kainzens Hamlet hat gleichsam den Untertitel: das Genie; Kainzens Karl Moor ist: der Empörer. Denn Bang dringt über Kainz

und die Sarah, die Duse und die Réjane hinweg und führt von den Masken zu den Menschen.

Er will uns nicht etwa den Menschen Kainz, das Weib Sarah geben, sondern das Menschliche in ihnen, das Neuzeitlich-, Modern-Menschliche — diese sehnsüchtige, ewig verlassene, ewig unbefriedigte Seele von heute, der ihr holder Glaube an die alten Götter entglitten ist, und deren neuer Gott Arbeit heißt. Aber die innerste Sehnsucht lebt irr und ohne Halt neben der Arbeit hin. Diese Zwiespältigkeit treibt die Kraft, die hilflose Not schamhaft gegen mitleidvolle Blicke zu ummauern und sich vor der Welt das stolze Ansehen der Gefesteten zu geben. Doch unter dem stahlharten Mannespanzer des Selbstbewußtseins sitzt die Hilflosigkeit eines Kindes. Die Energie ist unsre Wappnung. Wehe, wenn sie zerspringt! In Augenblicken letzten Leides oder jähester Freude . . . Unter diesem Gesichtswinkel mußte Josef Kainz als Höhepunkt der modernen Schauspielkunst erscheinen; mußte sein Name „in der Mitte, an ihrem Eingang, an ihrem Ausgang und an allen übrigen Stellen" stehen. Denn Kainz „weiß, was es kostet, stark zu sein". „Der schlanke Körper ist nur angespannt gespannt — kräftig nie." Er kennt die Widerstandsgrenzen der stolzen, starken Hülle, die manchmal zerplatzt wie eine seifenblasendünne Membran. Seine ganze Hilflosigkeit bricht zuweilen in ihm auf, wenn er die Schulter an Horatio schmiegt oder eine Liebe über ihn kommt. Kainz spielt die Liebe als Fieber, als Ausschlag: der plötzlich die innere, fast krankhafte Schwäche um die äußere Stärke schlägt. Und sein ganzes Leben war ein Kampf; sein Gott ist die Arbeit. Denn wie jede Zeit ihr besonderes Farbempfinden hat, besitzt sie auch ein eigentümliches Wortgefühl. Die Melodie des Lebens klingt ewig fort, aber die Heutigen singen sie in andrer Betonung als die Gestrigen. Und dieses fremde Wortempfinden in einer vergangenen Dichtung zum Instrument seines eigenen, heutigen Gefühls zu machen: das bedurfte einer ungeheuern Anstrengung, einer unerhörten Arbeit. Herman Bang zeigt uns mit fast entwicklungsgeschichtlicher Genauigkeit, wie Kainz „die klassischen Rollen zum Ausdrucksmittel der modernen Seele" geformt hat.

Und noch auf einem zweiten Wege mußte Bang zu Kainz als Gipfelpunkt gelangen. Auf dem Wege seiner technischen Erfassung der mimischen Kunst. Viele von uns hängen mit solcher Liebe an der Schauspielerei, weil wir — vielleicht unbewußt — zwischen ihr und unsrer tiefsten Sehnsucht: unser Leben zum Ausdruck unsrer Seele zu machen, ein feines Gleichnis ahnen. Schauspieler sein bedeutet: in seinem Körper ein Mittel haben, das willigstes Instrument jeder Seelenregung ist. Und wie Julius Bab leitet auch Herman Bang die Kunst des Komöden aus physiologischer Beschaffenheit her. So mußte ihm wieder Kainz als Vollendung der Gegenwart erscheinen. Denn

keiner unterjochte sich wie er durch den Glanz und die Kraft seiner Technik den Körper zum gefügen Ausdrucksmittel seines künstlerischen Willens, keiner schmeichelt wie er die nichtigsten Nuancen einer innern Vibration mit gleich sinnfälliger Genauigkeit seinem Leibe ab.

Nicht alles ist in diesem Buche, das fünf Schauspielerporträts (Wolter, Sarah Bernhardt, Duse, Kainz, Réjane) umspannt, mit derselben Vollendung gelungen. Das Phänomen der Duse scheint mir nicht gemeistert zu sein. Bang stützt — anders als sonst — ihr Wesen vorzüglich auf ein Element: grüblerische Schwermut. Wenn ich an sie denke, blitzt mir immer ein Wort auf: goia! Sie spricht es wie in erwachendem Zu-sich-selber-kommen aus bösen Träumen. Sie nimmt es gleichsam zwischen die Hände, streichelt es wie ein Kätzchen und wärmt sich die steifen Finger an seiner schönen Wärme. Goia sagt sie — mit einer Stimme, die nach innen ruft. Diese Freude spielt sie — diese Freude, die aus einer sehr fernen, vergangenen oder künftigen, Zeit ist. Und wer abends von ihrer Kunst geht, dem erwacht am Morgen — der öde Tag.

Theater / von Christian Morgenstern

Palmström denkt sich dieses aus:
Ein quadratisch Bühnenhaus,
mit (von Korf begreift es kaum)
drehbarem Zuschauerraum.
Viermal wechselt Dichters Welt,
viermal wirst du umgestellt.
Auf vier Bühnen tief und breit
schaust du basse Wirklichkeit.
Denn in dieser Quadratur,
wo pro Jahr Ein Drama nur,
wird natürlich jeder Akt
höchst veristisch angepackt.
Mauern siehst du da von Stein,
Bäche murmeln quick und rein,
Erdreich riechst du schlecht und recht,
Gras und Baum blühn wurzelecht.
Alles steht hier für ein Jahr
und ist deshalb wirklich wahr. —
Palmström macht sich ein Modell:
formt aus Rauschgold einen Quell
und aus Schächtelchen ein Dorf . . .
und verehrt das Ganze Korf.

Aus einem bei Bruno Cassirer demnächst erscheinenden neuen Buch: ‚Palmström'. (Von Korf ist der Freund Palmströms, sein Pecuchet, sozusagen.)

Robins Ende / von Fritz Jacobsohn

Der Musiker Eduard Künnecke kommt nicht gerad aus Genieland. Aber schon der Umstand, daß er zweifellos alle Taschen voll Talent hat, muß uns genügen, um ihn ausgiebig und mit Freuden zu begrüßen. Dieser junge Mann schreibt die Faktur eines reifen Meisters. Seine Musik hat außerdem einen Vorzug, der sie von vornherein sympathisch macht: sie ist quintenrein. Das besagt, daß Künneckes Sinn nicht auf Nebendinge gerichtet ist, daß für ihn Musik die Dreieinheit von Melodie, Harmonie und Rhythmus bedeutet. Daß ein Musiker damit immer noch genug anfangen kann, um sich einen schönen, herzlichen Erfolg zu holen, beweist ‚Robins Ende‘. Bei Künnecke hat sich gesunde Frische, schaukelnde Grazie und kräftige Sinnlichkeit mit einem ausgeprägten Sinn für humoristische Wirkungen geeint, und aus solcher Vereinigung ist diese seine komische Oper entstanden.

Den Text zu ‚Robins Ende‘ hat kein Dichter, sondern der erprobte Bühnenpraktiker Maximilian Moris gedichtet. Moris reimt ‚Liebe‘ ausnahmsweise auf ‚der Welt Getriebe‘, oder er wird Blumenthalisch kokett und seufzt: „Denkt euch, ich sei der Prinz, der liebessel'gen Sinns . . .“. Doch sag ich nicht, daß dies ein Fehler sei! Die Hauptsache bei einem Buch, das nichts weiter sein will als ein gutes Opernbuch, hat er nämlich vorzüglich getroffen. Er hat ein famoses Szenarium klar disponiert, bei dem selbst die unproportionierte Länge des ersten Aktes, mit sechzehn Szenen, gegenüber den fünf Szenen des zweiten Aktes nicht zu stark auffällt. Moris hat seinen Gestalten die liebenswürdige Maske der Natürlichkeit umgebunden, die man in Opern nur zu selten antrifft. Seine Menschen leben alle, würden auch weiter leben, wenn man ihnen die Musik nähme; zwar natürlich viel spärlicher, aber sie wären dann noch lange nicht blutlose Schemen, die mit unsichtbaren Fäden an der Rampe vorbeigeschleift werden, um jeweils ihre Arie zu schmettern. Moris nimmt auch nicht die Weltentrücktheit des siebzehnten Jahrhunderts zum Vorwand, um uns Flausen vorzumachen. Seine quicke Katharina, ein lachlustiges, derbsinnliches Ehefrauchen, die zwar scheinbar eine dunkle Vergangenheit hat, in Wirklichkeit mit dem Hang zur Treue geradezu vom Schicksal gestempelt ist, hat einen Mann, der ein Trottel von der liebenswürdigen Sorte ist. Dieser Pächter Robinson wird mächtig von dem bekannten, zu nichts guten Eifersuchtsteufel gequält und durch ihn fast bis zum Galgen gebracht. Denn er hat des Königs Majestät, die in seinem Gebiet pürschen wollte, tödlich beleidigt, ihn — es lebe das Requisit! — aus dem (hier unversiegelten) Schrank herausgeholt und mit dem Schießprügel in der Hand seine Ernennung zum Herzog von Cornwall auf schamlos moderne Weise erpreßt. Diese kleine Fabel ist in ihrer Anspruchslosigkeit mit vielen hübschen Einzelheiten geschmückt, die Requi-

sitenscherze von Anno Dazumal sind bühnenwirksam ohne Aufdringlichkeit, und die Handlung, die keck und munter vorwärtsschreitet, bietet noch einigen Raum für kurze lyrische Senkungen.

Dabei kommt die Technik des Librettisten einem Musiker, der die gute alte Form der Oper nicht verabscheut, mit vielem Geschick entgegen, indem sie ein Kompromiß zwischen der Freiheit des modernen Musikdramas und der Beengtheit der alten Nummernoper herstellt. Arien, Kanzonen, Quartette, Terzette, Chöre und melodramatische Szenen werden zwanglos durch längere oder kürzere, rezitativisch behandelte Konversationen verbunden, und es zeigt sich wieder einmal, daß die alte Opernform durchaus nicht so unsinnig ist, wie sie uns durch einige böse Beispiele oft erscheint. Schon bei der Neubearbeitung von Méhuls ‚Joseph in Aegypten' durch Max Zenger, die nur zu bald vom Repertoire der Königlichen Oper verschwunden ist, konnte beobachtet werden, wie die Arie oder überhaupt die in sich abgeschlossene Nummer, wenn sie von geschickter Hand aus ihrer Isoliertheit befreit wird, keineswegs als Hemmnis im Fortgang der dramatischen Handlung wirkt, wie kurz eigentlich der Weg von der sinnlosen ‚Oper' zu dem sinnvollern ‚Musikdrama' Wagnerscher Provenienz ist.

Künneckes Stärke als Techniker liegt in der Verarbeitung seiner Themen, in der ununterbrochenen Umgestaltung der kleinsten Motivteilchen, die er wie ein symphonisches Gewebe über die ganze Partitur ausgebreitet hat, so daß sein immerfort arbeitendes Orchester das Spiegelbild, der Erklärer der Geschehnisse auf der Bühne ist. Er wirtschaftet mit einem überaus knappen Material prägnanter Themen, und wie er sie anwendet, die Treffsicherheit und die Vielgestaltigkeit, mit der sie erscheinen, macht seine musikalisch-dramatische Begabung aus. Die Exegetik, das heißt: die Verarbeitung eines Themas in der Durchführung des ersten Symphoniesatzes, hat er in klassischer Schule gelernt. So hat Robin sein Eifersuchtsthema, das an lapidarer Kürze nichts zu wünschen übrig läßt. Es ist die kleine None d—a—c—es, die auftaucht, sich drohend emporrichtet, wieder verschwindet. Das Motiv bläst aus vollen Backen in den Trompeten, wenn Robin den Sheriff in den Schrank steckt, damit er seine Frau beobachte; es hüpft gar ängstlich durch alle Tonarten, wenn plötzlich statt des Sheriffs der König an diesen Schrank tritt; es spukt phantastisch und jämmerlich verzerrt in dem großen Hinrichtungsmarsch, mit dem Robin, als Opfer seiner Eifersucht, zum Galgen geführt werden soll. Dann gibt es da ein kleines Sechzehntelmotiv, so ein Splitterchen eines Themas, wie es Strauß liebt, das die Angst vor dem Gehängtwerden malt, mit einem Triller am Ende, an dem man den armen Robin förmlich aufgebaumelt sieht. Sehr reizvoll ist gleich das Auftrittslied der komischen Figur, des Sheriffs Glutton, der ein Gebräu aus Leporello, Barbier und allen möglichen Operneseln ist. Er hüpft im punktierten Viervierteltakt zu

einem Pizzicatobaß und schlägt mit einem kühnen Quintensprung seine Sechzehntel wie Beckmesser. Auch diese Partie, übrigens eine der größten Buffopartien, die in letzter Zeit geschrieben wurden, breitet ihre Motive und Motivpartikelchen über die ganze Partitur aus. Es kribbelt ängstlich chromatisch auf und nieder, wenn der Sheriff im Schrank schwitzt und keucht; wenn gefrühstückt wird, erinnert es an seine Gefräßigkeit; ja, selbst in der zweiten asthmatischen Arie Gluttons „Ach, ich bin außer mir" ist es wieder zu erkennen. Oder Robin brüstet sich in seinem Auftrittslied des zweiten Aktes mit dem gravitätisch-knicksenden „Wem dank ich das — nur mir allein!", das er immerzu wiederholt — wie kläglich, chromatisch abwärtsschreitend wird seine einst so stolze Melodie im Orchester verarbeitet, wenn sein Freund, der Sheriff, ihm sein Todesurteil vorlesen muß.

Künnecke hat eine ausgesprochene Begabung für musikalischen Humor, für die Satire und die Parodie. Die Erzählung Katharinas von der wahrsagenden Zigeunerin (in der rechten Zigeunertonart G-moll) mit ihrer stoßartigen Rhythmik, mit dem düstern Kolorit, dem schauerlichen Erzittern der Bässe, mit der kleinen Melodie, ist ein kurzes Beispielstück dafür. Bedeutender zeigt sich diese Begabung noch in dem schon erwähnten Lied Robins: „Wem dank ich das — nur mir allein!", das ein Meisterstück musikalischer Ironie ist, sowie in dem Trauermarsch, mit dem der Pächter Robin endet, um als Herzog von Cornwall ein neues Leben zu beginnen. Dieser Marsch ist zum Schütteln komisch und grotesk mit seinen abgestoßenen, schleppenden Rhythmen, die das alte Prahlthema Robins verarbeiten; er erinnert von fern an die Märsche aus Mahlers Sinfonien, ist aber nicht gar so schauerlich-galgenmäßig, sondern mehr ins Liebenswürdige gewandelt.

Gegenüber diesen Proben des humoristischen Musikers Künnecke verschwinden die Lyrismen, denen auch nicht viel Platz gegönnt ist, die aber gleichfalls von großer Begabung zeugen. Da ist das erste wunderschöne Liebesduett, eigentlich ein Lied Robins: „Wenn ich Glanz und Pracht ersehne", das feurig, breit ausladend, schwärmerisch, voll zarter Empfindung ist. Da ist die graziös-schaukelnde, weitgezogene Neunachtel-Melodie zu den Worten: „Als noch in London ich im kleinen Modemagazin der Tante war", die später wieder auftaucht, wenn es heißt: „Frau Nachbarin, ich muß gestehn, ich habe sie schon wo gesehen"; oder die schwüle, sinnliche und dabei doch feine Liebesszene zwischen dem König und der jungen Frau, die in einen großen tragenden Schluß ausmündet. Das alles ist nicht gerade die Sprache eines Neutöners; man kann in der Neunachtellinie Puccinische Mimi-Arabesken auftauchen sehen, man kann in der gehäuften Synkopierung Brahmssche Eigenart, ja, aus dem Liebesthema: „Sag, daß du mich liebst" mit einer kleinen rhythmischen Verschiebung das schönste Andante-Thema aus des Meisters E-moll-Sinfonie wiedererkennen. Das

will aber gar nichts besagen gegenüber der Frische, dem Schwung und Feuer dieser Episoden.

Es ist klar, daß ‚Robins Ende‘ bei Gregor mit aller erdenklichen Liebe und Mühe inszeniert wurde. Die Aufführung war bis ins kleinste Detail auf einen festzugreifenden Lustspielton gestimmt, in der Komik derb, aber ohne Uebertreibungen, im Lyrischen gesund und ohne Ziererei. Diesmal störte auch keine Fehlbesetzung: alles und alle verstanden sich. Da war das Orchester unter Meyrowitz, der von Aufführung zu Aufführung wächst und aus seinem spröden Instrument herausholt, was nur irgend zu holen ist. Und die Darsteller waren überall am rechten Platz. Hofbauer zeigte auch als Humorist, daß er fein zu charakterisieren vermag. Frau Sophie David konnte in Spiel und Stimme sehr wohl neben ihm bestehen. Dann möchte ich dem prächtigen Mantler für seinen Sheriff danken, der wieder erschütternd komisch und dabei als Gesamtfigur von glaubhaftester Treue war. Und Adalbert Holzapfel, der durchaus kein ‚hölzerner Apfel‘ ist (wie ein etwas urbaner Kollege nicht zu unterdrücken vermochte), setzte ein paar Pianotöne hin, die für die Zukunft die besten Hoffnungen wecken.

Das Wunderkind / von Max Brod

Es gibt eine Stufe im Jahr, nur wenige Tage, da scheint alles in Klarheit zu erstarren. Du mußt sie bemerkt haben, fühlender Freund, wenn du durch die erfrorenen Parkanlagen mit langsamem Nicken schreitest, wenn dein Herz urplötzlich der Seltsamkeit dieser einzigen Stunden so hingegeben ist, daß es in entfernte Gegenden entrückt scheint, auf kostspieligen Eisenbahnfahrten . . . Der Herbst ist vorbei. Der Winter hat alles zerstört, entlaubt, verwühlt. Und auch dein Ach, mit dem du notwendig diesen Untergang akkompagniert hast, verhallte schon, du Lieber. Aber zum Vorfrühling ist noch weit, zu diesen nach allgemeiner Uebereinkunft schicksalsvollen Erweckungen. Denn du siehst noch den Schnee in soliden, beinahe ewigen Flächen über die Wiesenbeete gehüllt, schollig aufgeschaufelt zu beiden Seiten des Parkweges und ein wenig angeschmutzt, ganz weiß aber in den Aesten. Er scheint flockig vor lauter Frische, du greifst ihn an, da pocht er dir steinhart in die Hand. Zwischen Winter und Vorfrühling trifft dich dieser Schlag wie mit Klang einer Glocke. Und nun verstehst du es: alles ruht ringsum, eine Pause von unendlicher Bedeutung ist eingetreten. Wenn du auch im wissenschaftlichen Bewußtsein hast, daß die Säfte in diesen Stämmen weiterkreisen: du siehst es nicht, nichts geschieht, weder verfällt etwas, noch lebt es wieder auf, der Tod ist vorüber und die Auferstehung noch nicht einmal angekündigt. Was will die Sonne? Sie strahlt gelblich zwischen Schatten

der Zweige hindurch, etwas geht von ihr aus, was man eisige Wärme nennen möchte. Aber nicht vermag sie, und nicht vermag die milde schnobernde Luft diesen harten, stillen Baumstämmen irgendwie Leben zu entlocken. Fremdartig wie ein körperlicher Gegenstand an einen andern Gegenstand fällt, so fällt das Sonnenlicht, mit Luft gemischt, an den hölzernen Baum, ohne Reizung. Baum und Sonne haben einander nichts zu sagen . . . O einzige Stunde im Jahr, reinste, keuscheste, unausgesprochenste! Und auch du, Freund, halte die Tränen nicht länger zurück, geh in Rührung den vielleicht schräg geneigten Weg herab, der heute, da nichts wirkt, da auch die Schwerkraft aufgehoben scheint, deine Schritte nicht um ein Gran beschleunigen wird. Wie an einen kleinen schwachen Luftballon befestigt schreitest du herab, im Gleichgewicht. Vergiß es niemals, wie deutlich heute alle Dinge waren, innerlich ohne Zweck, ohne Beziehung aufeinander, wie ähnlich Kristallen. Daß eine Amsel vorbeihüpft, ist ein bloßes Naturschauspiel. Denn sieh, sie frißt nichts, sie sucht nichts, sie will nichts, sieht nicht ihr braunes Weibchen nebenan. Mit einem saubern Schnitt hat sich jedes Wesen heute aus dem Gemenge der Welt losgelöst, einzeln nun und friedlich blickt es in den lautern wolkenlosen Himmelsäther, entschlossen, für eine Zeit unverändert so zu bleiben.

— —

Der zwölfjährige Klaviervirtuose Széll springt aus der Kulisse, förmlich befreit von etwas, was ihn dort festgehalten hat. Er ähnelt einem kleinen, aber festen Fußballspieler. Seine Schenkel in den kurzen Hosen sind dick. Mit einer Hand wirft er im Gehen vor und zurück, die andre beschreibt enge Kreise am Körper. Kaum kann er es erwarten, am Klavier zu sitzen, den Sessel in die richtige Höhe aufzukurbeln. Wie sehr kennt man diesen Eifer an wohlgeratenen Kindern, wie natürlich dies alles . . . Und nun, während das Orchester schon dem feurigen Schmerze des F-moll-Konzerts von Chopin sich preisgibt, hält er sich mit den Fingern heftig an dem gekrümmten Holzprofil unterhalb der Klaviatur fest, förmlich, um nicht gegen seinen Willen ins Spielen zu kommen. Den Kopf bewegt er im Takt, und sein Gesicht ist so zart und weiß, daß man es in der Luft verschwimmen sieht, nur von den bloden Haaren zurückgehalten . . . Nun setzt er ein, fröhlich wie ein Kind, dem endlich in Gesellschaft Erwachsener zu reden erlaubt wird. Seine Läufe rutschen gesund und klar aus dem Gelenk . . . Jemand flüstert neben mir: „So soll Chopin gespielt werden." Nein, das ist natürlich falsche Begeisterung. Aber ich denke mir: „So soll von Kindern Chopin gespielt werden." Oder noch deutlicher und wahrhaftiger wird es mir zum Gefühl: „So mag Chopin, als er noch ein Knabe war, wie dieser hier, in kurzen, weißen Hosen, so mag er die Keime seiner zukünftigen Musik, seines zukünftigen Leidens mit ahnungsvollen Regungen in sich gespürt haben." . . . Der zerlegte

Dreiklang, mit dem das Adagio beginnt und schließt, wie breitet er sonst sehnsüchtig die Arme aus nach einer Geliebten, die ihm immer ins Höhere entschwindet. Noch einen Ton, noch einen gibt er zu, klettert zögernd empor, vergebens . . . So pflege ich diese Stelle zu spielen, manchmal an Abenden, wenn die ganze mühevolle Erfahrung meiner Jahre sich in mir angesammelt hat. Ich übertreibe es vielleicht und bleibe minutenlang bei diesen süßen Noten . . . Keine Spur davon heute. Und recht so, und bravo, lieber Széll, wackerer Knabe, du bringst das vorgeschriebene Diminuendo und das vorgeschriebene Ritardando, aber ist es deine Sache, vergiftete Tropfen von Liebe den zerlegten Dreiklängen zu injizieren, die musikalische Figur am Ende durch Ueberschwang zu zerstören? Und du springst im letzten Satz tapfer und richtig auf die weit entfernte F-Taste, aber ohne wahnsinnigen Zorn, denn wer sollte dich in deinem talentierten Leben gekränkt haben? Kurz, du spielst das ganze Stück so vorzüglich sauber, so freundlich und durchaus nicht ohne die angemessenen Betonungen, daß es mir heute in großen Formen entgegentritt und über allem Dampf menschlicher Leidenschaften. Ja, man sollte sich alle Musikwerke einmal von Wunderkindern vorspielen lassen. Das ist etwas ganz andres als das Spiel erwachsener Virtuosen, gereifter Männer, die ihre eigenen Erlebnisse kommentierend in die Akkorde einflechten, deren zerrissenes Herz schreit, getröstet wird und wieder schreit . . . Heute erinnert mich das Konzert an die hellen kühlen Tage, die weder dem Winter noch dem Vorfrühling gehören. Wie im Park draußen die Sonne wirkungslos um die Baumstämme steht, so kann die Hitze dieser Komposition nicht in die Hand des kleinen Spielers dringen. Die Hitze ist hier, und die Hand ist hier, aber zwischen den beiden gibt es keinen Zusammenhang, sie grenzen aneinander, aber sie berühren einander nicht. Und gerade dadurch entstehen so genaue reine Konturen, eine Freude für jeden Menschen, der das Seltene liebt . . . Er ist zu Ende. Er verbeugt sich vor dem applaudierenden Publikum und, wie man ihn belehrt hat, leitet er einen Teil des Beifalls, indem er die Hände erhebt, dem Orchester zu. Auch diese Form erfüllt er, mit schöner fremder Sicherheit, ohne Selbstüberwindung oder etwas derartiges durch sie äußern zu wollen. Er setzt sich wieder und, da man weiter applaudiert, steht er wieder auf, um mit einem Ruck sich zu bücken. Während aber andre, die Gereiften, während des Beifalls im Sitzen so tun, als beschäftige sie schon wieder das Klavier und ihr nächstes Stück und als schrecke sie nur der gesteigerte Lärm zu noch einer Verbeugung auf: sitzt der Knabe ruhig da, die Arme über der Brust gekreuzt, schaut dem klatschenden Publikum ins Gesicht, wartet in dieser Stellung eine passende Weile, ehe er wieder vortritt. Man hat ihn eben belehrt, er solle zwischen den Verbeugungen warten. Vielleicht zählt er inzwischen bis dreißig.

Rundschau

Wiener Theater

Das Deutsche Volkstheater riskiert mit Komödien wie das dreiaktige ‚Exempel‘ von Ludwig Fulda seinen guten Ruf als moderne Bühne. ‚Das Exempel‘ ist ein langweiliges, kraftloses, süßliches Stück, das mit anmutigem Grimm an der sozusagen freien Liebe herumtastet. Mit einer weichen, spießbürgerlichen, salbungsvollen Lustigkeit, in einer betulich-satirischen Art aus der schlechtesten guten alten Zeit. Das Gespenst von ‚Harandl am Bach‘ schleicht, selbstverständlich gesittet und grazil, über die Szene. Wenn der Satiriker Fulda ‚geißelt‘, geschieht es mit einem verzierten Kinderpeitscherl. Nur der Wortschatz dieses sanft frondierenden Geistes ist von heute, seine façon de parler ist ganz von vorgestern, seine Psychologie trägt Vatermörder, und sein erotischer Witz stammt aus der Zeit, da der Großvater die Großmutter stehen ließ.

*

Herr Robert von Balajthy, der ausgezeichnete Darsteller robustempfindsamer Gestalten, bäurischer Helden, einfacher, liebenswürdig-tüchtiger Menschen, debütierte im Burgtheater als Fuhrmann Henschel. Von der wetterfesten Natürlichkeit dieses Künstlers (die zehn Jahre ödester Possen- und Volksstückspielerei zu trotzen wußte), von seiner ins Breite und Tiefe gehenden Charakterisierungskunst, seinem behaglichen Humor, seiner ein bischen täppisch-ungestüm, aber eisern fest zugreifenden Art darf das Burgtheater Allerbestes erhoffen. Balajthys Fuhrmann Henschel war stellenweise prachtvoll. Die Mischung von Urkraft und Urgüte traf er ausgezeichnet; ebenso die Ohnmacht, die Hilflosigkeit des starken Mannes, dessen kindliches Herz, von Leid getroffen, krank und dumpf wird, aufzuschwellen, zu bersten scheint. Für die weichern, wärmern Augenblicke des Henschels fand er einfach-innige Töne. (Das Süddeutsche seiner Art kam ihm hier zu Hilfe.) Die ungehemmt, mit der Wucht und Großartigkeit einer Naturgewalt ausströmende Verzweiflung des Fuhrmanns kann ich mir stärker dargestellt denken. Wovor Herr Balajthy im Burgtheater, bei ernsten, seiner würdigen Aufgaben sich zu hüten hat, das zeigte der Schlußakt: vor Reminiszenzen ans sentimentale Bauernstück mit den weihevoll klebenden Gemütstönen, mit dem Augenaufschlag in der Stimme. Man darf hoffen, daß Herr Balajthy diese Gespenster aus dem Raimundtheater bald zu verscheuchen wissen wird.

*

An der Neuen Wiener Bühne wurde gespielt: ‚Nur ein Traum‘, Lustspiel in drei Aufzügen von Lothar Schmidt. Eigentlich ist die Eifersucht nichts Komisches. Wer von ihr befallen wird, ist ein Kranker, ein schwer Leidender, ein armer Teufel. Ueber die Eifersucht schreibt man Lustspiele; warum nicht

einmal über die Tuberkulose? Auch der Ehebruch an und für sich ist nichts Komisches. Aus dem Riß, der eine Ehe klaffen macht, steigen so viel giftige Dämpfe, ein so widriger Dunst von Haß, Verzweiflung, Herzensnot, Jammer. Wohin kommt das alles bei den Ehebruchspossen? Hier liegt ein technisches Geheimnis der Musterkomödien dieses Genres: sie sind gut kanalisiert. Sie haben gewissermaßen Abflußrohre für das Peinliche und Böse und Uebelriechende. Da ist der Mensch, dem der Betrug widerfährt, entweder so geartet, daß wirs ihm gönnen; oder so skurril, daß seine persönliche Komik die sachliche Misere vergessen macht; oder so stupid, daß das Betrogenwerden zur Harmonie seines Schicksals zwingend notwendig erscheint. (Das zu spielen, ist Marans Stärke.) Oder der Betrügende ist ein so liebenswürdiges Exemplar Mensch, daß uns der Triumph seiner Persönlichkeit unbedingt freuen muß. Kurz, es ist immer ein Element im Spiel, das luftreinigend wirkt, das die Fähigkeit und die Kraft hat, alles Peinliche der Angelegenheit zu resorbieren. In den schlechten Komödien des Genres schlägt sich der Rauch nach innen, wirkt beizend und verlegt den Atem. Das hätte ich, prinzipiell, auch gegen das feine und hübsche und amüsante Stück des Herrn Lothar Schmidt einzuwenden. Es ist nicht frei genug von üblen Nebenempfindungen. Sein Witz ist wohlschmeckend, wirksam, echt; aber hinter dem angenehmen, leisen Lustigkeitsrausch, den er erzeugt, schleicht das Gespenst des Katzenjammers. Ich kann mir das weitere Beisammensein dieses Ehepaars, um dessen Schicksal es sich hier handelt, nur unerfreulich, gallig, böse vorstellen. Man hat nicht das Empfinden, daß hier eine innerlich heitere Angelegenheit erledigt wurde, sondern vielmehr den Eindruck, daß eine gar nicht komische Sache, während der Lustspielzeit, zufallmäßig in einen ganz episodischen Frohsinn getaucht wurde, der keineswegs ihr natürliches Element ist. Hiervon abgesehen, ist nur Gutes von dem kleinen Stück zu berichten. Es nützt eine geringe Zahl von Motiven sehr ökonomisch aus, führt die lustspielmäßige Verwicklung mit leichter Hand, lautlos und zwanglos, zu überraschenden Pointen. Es ist ein gebildetes, gepflegtes Stück, von den saubersten Manieren der Witzigkeit, und hat ein leichtes, philosophisches Lächeln, das ihm recht gut zu Gesichte steht. Sehr hübsch sind die erotischen Dinge mit der Marke der Unverantwortlichkeit gezeichnet, als Schicksale behandelt, die sich tief unter der Bewußtseinsschwelle abspielen, jedenfalls außerhalb aller ethischen Bezirke. Fast der ganze erste Akt, mit Sommernacht, Fliederduft und Alkohol, ist nichts als eine hübsche physiologische Entschuldigung; in nuce besagt er: Zum Mai — gehören zwei.

Alfred Polgar

Adolf Frey als Dramatiker

Seine Gedichte sind wie silberne Schalen voll duftender Alpenkräuter. Dieser Unpreziöse, der aus Lust an der unerhörten Sprache doch nie den Blick für die Dinge verliert, hat auch im Drama prachtvoll Selbstverständliches und Starkes geschaffen. In manchem Festspiel tut sich das Wesen des Dichters völlig sieghaft auf. Spar-

tanisch-knapp und ohne Falsch sieht beispielsweise der ‚Laupenstreit‘ aus. Aehnliche dramatische Miniaturen einer spätern Schaffensperiode haben mehr Grazie und Fleisch angesetzt. Man mache sich vielleicht mit der ‚Gründung der Fraumünsterabtei‘ vertraut. Alsbald bemerkt man die Sympathie für Intonation von Chören. Mönche erscheinen. Sie reden naiv-heilig und zugleich possierlich-ungeschlacht. Als Gegenchor wird die Schar der Seegötter ins Leben gerufen. Die sind offenbachisch-belustigend gezeichnet, führen blühende Erdkraft im Blute und diplomatische Lebensweisheit im Wappen. Weniger gut sind die Walküren auf die allzu irdischen Vorkommnisse eingeschult. Sie kontrastieren also wider die etwas tolpatschigen Götter des Landes. Aber nun leben noch beide Trüppchen in einem gemeinsamen, höhergestimmten Ensemble. Denn diese Walküren tummeln sich in der Freiheit primitiver Bacchanalien willfähriger, als man ahnen mag. Hinwiederum ersteht als neue Antithese die feine Illusion der zarten, aber charakteristisch-starken Legende aus der Karolingerzeit.

In ‚Erni Winkelried‘ wird das dionysische Gestürm der Tragödie zu einem knappen Drama voll tiefer Poesie gebändigt. Dieser Winkelried gleicht keinem wilden Knaben. Aeußerlich ist er sogar etwas helvetisch-trocken. Es fehlt ihm aller Repräsentationssinn, der leichte Schaum der Unwiderstehlichkeit. Gern teilt er mit, was er Nützliches gedacht — nur läßt der Stolze und sogar Scheue das Allerheiligste nicht beifallslüstern glänzen. Doch er hat etwas vom aufleuchtenden und sterbenden Achill. Man verspürt sogar die Neigung, von homerischer Realistik zu sprechen. Der immerhin grausame Strudel zwischen dem monarchischen und dem republikanischen Prinzip trägt dieses Drama, welches auf einen noch weniger nebensächlichen Gegensatz zurückgeht: die sentimentalische Natur Leopolds von Oesterreich und die entschlossene, kluge, darum aber nichtsdestoweniger innerlich reiche Natur Winkelrieds bilden ihn. Nicht nur der Habsburger-Aberglaube Leopolds besagt, daß beider Schicksale unlösbar und geheimnisvoll aneinander geknüpft seien. Der Fatalist, in dessen Freudenbecher zuweilen und öfter ein giftiger Tropfen fällt und der Sonnensohn, der Herr und Diener ist wie die Sonne, gehören zueinander.

Aus Knochen, Fleisch und Blut sind auch die andern Personen des Trauerspiels. Heini von Uri, der gewesene Mensch, ein Verbitterter, dem Herzog so rührend ergeben. Richilde, der ‚süße Augentrost‘, die sanftblütige und schmerzensreiche. Resolut und gar kein zirpendes Heimchen — Jungfer Regula Gilgenstock. Der erste Akt treibt balladeske Blüten. Im zweiten gibt es Volksszenen, die sich vor ‚Egmont‘ und ‚Judith‘ nicht zu schämen brauchen. Man lauscht dem Alltagsgesumse und dem Aufbrausen dieser Chöre. Höchst lebendig nehmen sich die österreichischen Ritter des vierten Aktes aus, und das allgemeine Erblassen der Erzumschienten und Rossebezähmenden, da ihnen „ein andrer“ die Würfel schüttelt, bewerkstelligt die Impression eines dunkelexaltierten, feinnervösen Maeterlinck. Das Schlachtfeld ist sehr scharf verdeutlicht.

Adolf Frey verweilt also bei den erprobten Grundformen, ist aber als Dichter durchaus selbständig. Es wird Zeit, den ‚Erni Winkelried' in die Reihe der ‚Spieldramen' aufzunehmen.

Arthur Sakheim

Der scharfe Junker

Der Autor dieser Komödie, die hernach auf dem Theaterzettel weise zum ‚Schauspiel' abgeschwächt wurde, Herr Georg Engel, war einmal Naturalist, da er seine ersten Schauspiele schrieb. Er möchte es wohl auch heute noch gerne sein und ist sich kaum bewußt, wie sehr erfolgreiche Romanmanufaktur die Fähigkeit, einen natürlich klingenden Dialog zu schreiben, beeinträchtigen kann. Jedenfalls, sein Können nach dieser Richtung, von Sudermännischen Talmitönen verdächtig untermischt, hält kaum einen Akt lang. Der will Milieu geben und bedeutet, hiervon abgesehen, eine Ueberflüssigkeit. Erzählt er uns doch, was wir dann nochmals erfahren, daß der liberale Gutsbesitzer und Politiker Klaus Witt seinen Stammsitz auf dem Subhastationsweg an den ‚scharfen Junker' Malte von Bunzelwitz verliert. (Eine kitzliche Geschichte übrigens, die man beileibe nicht nachrechnen darf; sonst stimmt gleich die Voraussetzung alles übrigen nicht.) Aber der Akt wirkt im Sinne des folgenden als Blender. Er verspricht allerlei, wovon das übrige nichts hält. Er macht uns aufhorchen: Aha! Wir schmunzeln (im Vorgefühl der Genüsse): Eine politische Komödie? Konservatismus contra Liberalismus? Eigensüchtiges Krautjunkertum im Kampfe mit einem aufs Allgemeinwohl gerichteten Freiheitssinn? Dessen Vertreter läßt sich zwar übel an; ein dämlicher Kerl. Sein Idealismus hat schier strafbare, oder doch für die Entmündigung reife Formen. Indessen, man erwartet Trümpfe, die er ja noch in Händen haben mag. Und wartet. Aber dabei kommt nichts heraus. Gar bald bemerkt mans: wir sind düpiert. Es ist gar nicht ein Männerkampf, um den sichs handelt. Ein Amazönchenstreit vielmehr: Penthesilea, erzogen in brüsseler Pensionaten, schäumt über die Szene, den Achill zu suchen, den sie zugleich zerfleischen und — küssen möchte. Ein widerrechtlich vom Junker geraubter Kuß hat Thra Witt die Ruhe genommen. Und so macht sie drei Akte hindurch allerlei Dummheiten, wie sie so schön, so gefühlvoll, so angefüllt mit unwahrhaftigen Tiraden sonst nur in den mit Recht beliebten Romanen der Tanten Marlitt, Heimburg und Eschstruth vorkommen. Schließlich hat das arme Seelchen Ruhe, da der Theaterabend genügend lang, unsre Geduld gebührend erschöpft und zum unerlaubten Kusse trotz Konservatismus und Liberalismus der legitime Verlobungskuß gewährt und empfangen worden. Auch Krautjunkerherzen haben verwundbare Flecke. Und wenn sie noch so scharf sind! Und Psychologie kann man weder von ihnen noch von so jungen und ‚modernen' Damen erwarten. Ein Hoftheaterpublikum, an Besseres nicht gewöhnt, ergötzt sich auch so. Zudem wenn, wie in Hannover, die Strammheit durch Herrn Hagemann, jungfräuliche Anmut durch Fräulein Knoth, gleichermaßen appetitlich gemimt wird.

Fritz Ph. Baader

Aus der Praxis

Annahmen

Armin Petersen: Gehorsam? Dreiaktiges Drama. Gera, Hoftheater.

Thaddaeus Rittner: Der Mann im Souffleurkasten, Vieraktige Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

27. 3. Wilhelm Wolters: Leander im Frack, Dreiaktiges Lustspiel. Altona, Stadttheater.

28. 3. Walter Bloem: Vergeltung, Dreiaktiges Drama. Leipzig, Schauspielhaus.

2. von übersetzten Dramen

Paul Bourget und André Cury: Eine Scheidung, Dreiaktiges Schauspiel. Stuttgart, Schauspielhaus.

3. in fremden Sprachen

Savarese: Das Volkshaus, Dreiaktiges Schauspiel. Rom, Teatro Argentina.

Zeitschriftenschau

Oscar Bie: Akrobatik. Neue Rundschau XXI, 4.

Stefan Großmann: Theatersittlichkeit. Der neue Weg XXXIX, 12.

Ludwig Hatvany: Ludwig Hevesi. Neue Rundschau XXI, 4.

Norbert Jacques: Der zahme Hahn. Neue Rundschau XXI, 4.

Wilhelm Kienzl: Rezept für dramatische Komponisten. Merker 12.

Erich Pruß: Zum Fall Rickelt. Theatercourier 848.

Valerian Tornius: Goethes Verhältnis zur Dekoration. Der neue Weg XXXIX, 12.

Marianne Trebitsch-Stein: Josefine Gallmeyer und O. F. Berg. Merker 12.

Karl Vogt: Gretchen im Faust. Der neue Weg XXXIX, 11.

Magdalena Wunschmann: Das Noraproblem. Der neue Weg XXXIX, 12.

Engagements

Aarau-Chur (Stadttheater): Georg Irmer 1910/11.

Augsburg (Stadttheater): Georg Stiegert 1910/12.

Barmen (Stadttheater): Maria Regina.

Berlin (Schauspielhaus): Wenzel Hoffmann.

— (Schillertheater): Grete Schmidt 1910/15.

Binz (Sommertheater): Elsa Schünzel 1910.

Bremen (Neues Schauspielhaus): Josef Robert 1910/11.

Dresden (Residenztheater): Grete Brill.

Düsseldorf (Stadttheater): Walter Schwarz 1910/13.

Elster (Alberttheater): Erich Ponto, Otto Provence, Lisbeth Richter, Ortrud Wagner. Sommer 1910.

Essen (Stadttheater): Elsa Jaeger.

Flensburg (Stadttheater): Anna Will 1910/11.

Görlitz (Wilhelmtheater): Anny und Leo von Babos, Sommer 1910.

Hamburg (Deutsches Schauspielhaus): Hans Andresen.

— (Stadttheater): Martha Weber 1911/15.

Hanau (Stadttheater): Hermann Rodewald 1910/11.

Hannover (Hoftheater): Anni Windel 1910/15.

Helmstedt (Sommertheater): Hans Devil, Felix Grambiller, Else Jahn, Adolf Weith 1910.

Karlsbad (Stadttheater): Arabella Halbaerth, Sommer 1910.

Kiel (Stadttheater): Emmy Hoy.
— (Vereinigte Theater): Geert vom Ravensberg 1910/12.

Königsberg (Stadttheater): Lisbeth Richter 1910/12.

Kudowa (Sommertheater): Eugen und Johanna Kny, Anna Werther 1910.

Merseburg (Sommertheater): Max Sommerfeld 1910.

München (Volkstheater): Arnold Marlé 1910/13.

Nauheim (Sommertheater): Hilde Engel 1910.

Neuenahr (Sommertheater): Albert Chamlodt, Alfred Doerner, Emma Voll, Friedrich Voß 1910.

Oeynhausen (Kurtheater): Hellmuth Barkony 1910.

Offenbach (Sommertheater): Helene Pauli 1910.

Posen (Neues Stadttheater): Rudolf Teubler 1910/11.

Putbus (Schauspielhaus): Elsa Schünzel.

Rheinfelden (Sommertheater): Marie Fischer, Georg Irmer, Paul Kolkwitz 1910.

Stettin (Stadttheater): Hans Lange 1910/13.

Stuttgart (Schauspielhaus): Max Bratt, Margot Dalgow, Elfriede Jagemann, Sommer 1910.

Wien (Intimes Theater): Hugo Mandl 1910/11.

Theaterbau

Von den Entwürfen für den Bau der Großen Oper hat das Sachverständigenkollegium die Arbeiten der Herren Oscar Kaufmann und Bruno Schmitz an erster Stelle empfohlen.

Nachrichten

Das Ensemble des Berliner Theaters wird im Frühling am wiener Deutschen Volkstheater gastieren. Im Vordergrund des Gastspielrepertoires wird das Schauspiel ‚Taifun‘ stehen. Im Berliner Theater wird während dieser Zeit Hansi Niese mit der Operette ‚Das Musikantenmädel‘ gastieren.

Die Presse

Eduard Stucken: Gawân, Mysterium in fünf Akten. Kammerspiele.

Berliner Tageblatt

Stucken schreibt ein Mysterium mit künstlerischen Mitteln, und wer ihn als einen Rückschrittler tadeln wollte, müßte doch hinzufügen, daß er von allen denen, die unser Drama für überentwickelt ansehen und es in die Spur der Väter zurückdrehen wollen, das einzige Talent ist.

Morgenpost

Dieses Gedankenwerk blendet durch die Vornehmheit dieses seines Gedankens, durch die Pracht seiner Sprache und die weiche Geschlossenheit seiner Linienführung. Es ist wie ein großes, echt lyrisches Gedicht, das über die Sinne schleicht und sie festhält durch die Fülle seiner Bilder und die Kunst seiner Worte.

Börsencourier

Die glatte, fließende, oft sehr schöne Verssprache ermüdet zunächst durch den gleichmäßigen Trab der leichten, knappen Rhythmen und durch die gleichmäßige Melodie der Reime. Ueber alledem bleibt aber die Tatsache bestehen, daß die Dichtung uns meist fest in ihrem Zauberbann hält.

Lokalanzeiger

Die meisterhafte Dichtersprache Stuckens, die sich abseits von der jambischen Heerstraße ein originelles, an mittelhochdeutsche Epik anklingendes Versmaß geschaffen hat, die in der Ansprache des Königs Artus sowie in den berauschenden Worten der schönen Burgfrau zu den Höhen poetischer Kraft emporklimmt, hat den Erfolg errungen.

Vossische Zeitung

Was sich durchsetzte, war die uralte Macht des Märchenzaubers, der bei aller Stilsicherheit und Stilfreudigkeit sich doch in einer originellen Tonart geltend machte, war ein farbiges Spiel, das durch alle Reize der Ueberlieferung ein starkes natürliches Gefühl durchdringen läßt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 15
14. April 1910

Das Drama / von Wilhelm von Scholz

Ein Vortrag

Verehrte Zuhörer! Einem abendlichen Vortrag sind enge Zeitgrenzen gezogen, die der Redende nicht überschreiten kann, ohne seiner Aufgabe zu schaden. Und doch darf er sein Thema nicht nur weit und von fern zeigen, wo es sich, perspektivisch verkleinert, leicht auf jeden Umfang bringen läßt. Das lebendige Wort von Mensch zu Menschen verlangt Nähe und Unmittelbarkeit. Nur wenn eine Sache lebensgroß dasteht — nicht fern und verflüchtigt, sondern so nahe, wie immer dann, wenn wir sie stark und bis ins Herz erleben — nur dann bleibt der Redner mit den Hörern durch das Mittel der Anschauung, wie durch eine geistige Luft, verbunden. Nur dann hat das verhallende laute Wort, dem man wie einem rasch vorausschreitenden Führer folgen muß, vor dem bleibenden leisen Worte der Schrift, das man prüfen, wägen, überdenken kann, überhaupt einen Vorzug.

Ich habe einen Vortrag über das Drama angekündigt. Obwohl ich mich nicht getrauen möchte, es in hundert Vortragsstunden zu erschöpfen, griff ich das Thema doch nicht enger. Ich fühlte im Ganzen dieses Vorwurfs Kräfte, die mir jede abgesonderte Einzelheit versagt hätte. Sie wollte ich nicht entbehren. Und bin mir doch wohl bewußt, daß es mir im glücklichsten Falle nur gelingen kann, in dieser kurzen Stunde ein Gefühl vom Wesen des Dramas zu berühren, dem vergleichbar, das wir von einem uns nahe bekannten Menschen haben, wenn wir ihn erwarten.

Ich bitte Sie, diese leise Spannung, die für diesen Vortrag in Ihnen ist, zu verwandeln zu dem Gefühle erster Erwartung vor einer noch verhängten Bühne; zu dem, in den Blick auf den Vorhang gedrängten, Sichzurücklassen gegenüber einem Kommenden. Vergegenwärtigen Sie sich ganz diese Gegebenheit, um die begleitende Gestimmtheit stärker zu empfinden! Sie sind in der Menge, deren

halblautes Gesprächessummen verstummt ist, in großem, aus strahlender Helligkeit plötzlich für das noch tastende Auge tief verdunkeltem Raum, in dem nur der breite untere Saum des faltigen Vorhangs dem eingefallenen Schatten allmählich enttaucht; in dem einen Augenblick völliger oder etwa schon von einem Metallton durchzitterter Stille, die dem Spiel unmittelbar voraufgeht.

Sie finden da in sich einen allgemeinen Hintergrund von Erwartungsgefühlen, der sich schon bildete, als Sie, Kinder noch, im verdunkelten Zimmer vor dem aufgespannten Leinentuch saßen, auf dem die Bilder der Laterna magica erscheinen sollten. Die auf die Wand geworfenen Farb- und Schattengebilde der Zauberlampe waren Ihnen damals, was Ihnen heute im weitesten Sinne das Theater ist: vor Ihnen aus Dämmer entstehende und vorübergehende, nicht wirkliche, doch lebendige Scheinbilder, deren bunte Größe und leuchtende Flüchtigkeit Sie mehr fesselte als jedes Bild im Buch; die den ganzen Raum, in ihn hineinwirkend, erfüllen; und die man nur in der Gemeinsamkeit mit mehreren anzusehen Genuß hat.

Auf diesem Hintergrund ungewisser Erwartungsgefühle aber steht deutlich eine bestimmte Spannung, an der all ihre bisherigen Theatererlebnisse mitwirken. Wie das Werk diese Spannung aufnimmt, steigert, befriedigt, enttäuscht, übertrifft, davon hängt Ihr Beifall, Ihre Ablehnung — noch wenn der Vorhang über dem letzten Akt gefallen ist — ab.

Dehnen wir den Augenblick vor dem Aufgehen des Vorhanges noch, indem wir ihn mit Gedanken und Erlebnissen füllen. Wir wissen in diesem Erwartungszustand genau, was das Drama ist, ohne daß wir es in Worte fassen. Dies vorausgehende Wissen ist noch nicht von der Sonderheit eines Werkes getäuscht und auf die dichterische Einzelgestaltung abgelenkt; es erkennt noch das Typische, Wesentliche des Dramas.

Wir fühlen in diesem Augenblick eine Erregung auf uns zukommen, die wir wollen, die wir begrüßen; die so die Lauheit alltäglicher Empfindungen wie alle persönlichen Leiden und Sorgen in sich aufnehmen, hochreißen, in läuternder Flamme reinigen soll; in der wir untergehen und auferstehen wollen; die in sich die erneuernden Kräfte der befreienden Tat wie die des segensreichen vorübergehenden Auslöschens unsers bewußten Ichs bringen wird. In dem Vorgefühl dieser ersehnten Aufwühlung, in dem leisen Rausch der, sogleich in beginnende Erfüllung übergehenden, Spannung ist das Nachhallen der großen Wellen, mit denen uns das Drama von der Bühne herab, aus dem aufgerissenen Stück Raum des Lebens, schon überschüttete.

Da wirken, ohne in unser Bewußtsein heraufzutauchen, in das nur die seltsame Farbe dieser Gebilde fällt, ihr hämmernder Pulsschlag erregend hereindringt, an unsrer Erwartung etwa mit:

im Dämmergrau des Morgens ein Schloßhof, auf dem zwei grausende, mit Blut befleckte Schatten stehen, in denen eine Tat Bewußtsein wird. Dazu ein Klopfen, ein unablässiges Klopfen am Tor, das sie in die besudelten Nachthallen zurückscheucht; ein halbtrunkener verschlafener Pförtner, der noch voll ist von der durch den Traum mitgenommenen Lustigkeit eines Diener-Zechgelages, der diesem Klopfen faul und säumig nachgeht — und dessen Säumen doch die kurze einzige Schicksalsfrist bedeutet, die diese Tat noch vor der hereindringenden Entdeckung trennt;

eine niederländische Gerichtsstube, in welcher der Sünder auf dem Richterstuhl sitzt und mit dem Wort, hinter dem er sich zu verstecken sucht, sein eigenes Vergehen nur um so unaufhaltsamer ans Licht ziehen muß;

und hart daneben der Eingang des thebanischen Herrscherpalastes, vor dem die Flehenden der Peststadt liegen, vor dem ein mythischer König arglos, ohne zu wissen, dasselbe tut: die schlummernde Vergangenheit erweckt, Schicksal, das begraben schien, an den Tag lockt und, indem er es erkennt, von ihm vernichtet wird;

in dunklem Gewand, in nordischer Wetternacht, versonnen den Wahnsinn spielend, gleich geschickt Gedanken wie Fechtwaffen führend, der Rächer des gemordeten und verratenen Vaters;

und der Rächer des gemordeten, verratenen Vaters — ein jugendlicher griechischer Held, der unerkannt heimkehrt, der in mitgeführter Urne seine eigene Asche zu bringen heuchelt und endlich sich der leidenden Schwester zu erkennen gibt, indem er diese Urne, die zwischen ihnen steht, zur Seite stößt;

vielleicht ist in Ihnen der gewaltige Chor, der das Rauschen eherner Füße vernimmt, den Bluttritt der Furien erkennend, und in dessen dunkle Schattenrhythmen nichts als die Jünglingsgestalt des bleichen Brudermörders tritt;

oder der Sturz jenes Mächtigen, der mit dem Worte: „Ich will —" auf den Lippen rasch aus hohem Sattel bis neben die Hufe seines Pferdes sinkt;

der Fall des Mannes, dessen Name noch höher werden sollte als der Königsname, der sich dem unbewegten Polarsterne vergleicht, als sich schon dreiundzwanzig Dolche seinem Leibe zukehren;

vielleicht der Prinz noch, dem das Leben als Traum vorgegaukelt wird;

die beiden Freunde, die, sich in Liebe umarmend, ewigen Abschied voneinander nehmen vor dem tötlichen Zweikampf;

die zänkischen Ehegatten, die mitten aus ihrer Prügelei heraus sich einig auf den sanften Friedenstifter werfen;
und viele andre Szenen, Schicksale, Gestalten.

Fülle des Lebens! Das ist das Erste, was Sie erwarten, was Sie hinter dem geschlossenen Vorhang erwachen fühlen. Die Welt soll sich auftun. Es ist wohl nicht mehr das raumbezwingende Gefühl des gewaltigsten Schöpfers dramatischen Lebens, mit dem der große englische Bühnenepiker einen Prologus sagen lassen konnte:

„Denkt euch im Gürtel dieser Mauern nun
zwei mächtige Monarchieen eingeschlossen —"

mit dem er in einem Auftritt seines Fünfkönigdramas ein ganzes Schlachtfeld mit beiden feindlichen Lagern vor die willige Einbildungskraft seiner naiven Zuschauer auf einer Szene zu bringen wagte.

(Fortsetzung folgt)

Aestheten / von Peter Altenberg

Ich habe zwei Aestheten erster Güte kennen gelernt, einen jungen Mann und seine junge Gattin. Sie schaut aus, wie man sich den siebzehnjährigen Dante vorstellt. Sie trägt arabischen und indischen Schmuck. Sie leben im Tessin, am Lago Maggiore, in einem alten Steinhaus inmitten eines Edelkastanien-Urwäldchens. Jeder Satz, den sie äußert, ist ganz tief aus dem Geiste der Menschheit herausgeschöpft. Was sind eigentlich Aestheten, die uns brutalern, zynischern Naturen doch gänzlich ferne liegen?! Es sind Organisationen, bei denen sich die Urinstinkte völlig in Betrachtung und Genießen der zahllosen wertvollen Dinge der Welt aufgelöst, ja verflüchtigt haben. Alle Gemeinheiten, denen wir noch wie böse Tiere hie und da unterworfen sind, sind nicht mehr in ihnen. Der Friede ist in sie eingezogen, durch den ewigen Anblick von Gottes Weltenschönheiten. Solche Frauen blicken verklärter als alle andern, denn ihr Reich ist, trotz allen Anscheins, nicht hienieden. Sie wird erlöst von der Sünde in jeglicher Beziehung; deshalb blicken sie mystisch, in kommende Welten hinein — — —. Jeder Mensch kann sich aus eigener Macht zu einem Durchhaus eines geistig-seelischen Organismus hinaufgestalten; und er und seine Umgebung hätten den Vorteil davon. Aber nur wenige unternehmen es. Aestheten sind, für brutale Organisationen betrachtet, wie gebrechliche Spielzeuge des Lebens, in linden Lüften und linden Düften dahinschaukelnd, tötlich verwundet von jedem rauhen Wort sogar. Es gibt Dinge, die man in ihrer Gegenwart nie auszusprechen wagte. Man muß durch sie von selbst ein feinfühligerer Mensch werden im Augenblick, obzwar man sich natürlich dadurch beengt fühlt. Aber mit Jeanne d'Arc hätte man ja auch nicht ungezogen oder sexuell sein können. Um gewisse Organisationen lagert eben die Atmosphäre Gottes, und da erlischt dann allmählich in den Augen des Lebenszynikers sein satanisch-ironisches Lächeln! So sind Hugo von Hofmannsthal und Richard Dehmel und Stefan George und ihre Gemeinden. Heil ihnen! Sie haben mehr gesegneten Frieden als wir andern, wir Barbarischen — — —.

Brahm und Shaw

Zwei Seelen wohnten immer in Brahms Brust: eine Kunst- und eine Kassenseele, und es war sein Glück und, in doppeltem Sinne, sein Verdienst, ein paar Autoren zu finden, die entweder der einen oder der andern und manchmal sogar beiden Seelen zugleich Futter gaben. Als diese Autoren der Reihe nach zu versagen begannen, blieb Brahm nichts übrig, als neue Männer zu suchen. Die fand er unter den Theatralikern leichter als unter den Künstlern, weil es ihm ziemlich gleichgültig war, wer ihm Geld brachte, aber zunächst gar nicht gleichgültig, ob die gewisse ideale Forderung, die für ihn mehr eine realistische Forderung war, aufrecht erhalten werden konnte oder preisgegeben werden mußte. Sie mußte schließlich preisgegeben werden, weil die europäische Dramatik über das enge Dogma der Freien Bühne hinausgewachsen war. Brahm machte die Entwicklung notgedrungen, also ohne Ueberzeugung und darum mit bemerkenswerter Ungeschicklichkeit mit. Er hatte die sicherste Hand, diejenigen Werke des dramatischen Nachwuchses herauszugreifen, die keine Bühnenaussichten hatten, und wer seine Tollkühnheit überschätzte, mochte in solchen Fällen glauben, daß er die ganze unbequeme Richtung, koste es ihn selber noch so viele verlorene Abende, um ihr Ansehen bringen wolle. Unter allen Umständen aber war sein Geschmack zu antiquiert, um den beiden Dichtern zuzuneigen, die die literarische Stellung des Rivalen Reinhardt begründet hatten. Shaw und Wedekind schreckten den naturalistischen Bourgeois. Es war ehrlich, daß er sich nicht zu ihnen zwang (wenn es auch unkonsequent war, weil er sich gleichzeitig ja zu andern Revolutionären zwang); und es war, namentlich, klug. Er wäre nachgehinkt, und er hätte wahrscheinlich unter seinen Schauspielern nicht genug Talente von dem Schnörkelwitz Shaws und der Schwefelfarbe Wedekinds gehabt. Er sah seelenruhig zu: nicht nur, wie nebenan ein Ensemble erzogen wurde, dessen Vielseitigkeit, Beweglichkeit, Jugendlichkeit und Buntheit das seine weit überflügelte; sondern auch, wie da ein Repertoire gebildet wurde, das die Welt umfaßte und sich nicht auf drei Handwerker, zwei lebende und einen toten Dichter beschränkte. Im Lauf der Jahre hatte Brahm sich so an diese schmale und gefahrlos ebene Straße gewöhnt, daß jeder Schritt vom Wege ihn aus dem Gleichgewicht und zu Falle brachte. Man brauchte also blos zu hören, daß er zum ersten Mal ein Stück von Shaw angenommen habe, nachdem dreizehn Stücke von Shaw an andern berliner Bühnen einen mehr oder minder großen Erfolg gehabt hatten, um auf

der Stelle zu wissen, daß dieses vierzehnte Stück einen vollständigen Mißerfolg erleiden und verdienen würde.

‚Heiraten' ist ohne merklichen Widerspruch ausgezischt und ausgepfiffen worden. Nur die Form der Ablehnung ist tadelnswert. Diese ‚Groteske' gehört nicht aufs Theater. Mit ihr verglichen, sind Shaws übrige Werke, auch die handlungsärmsten und undramatischsten, geradezu Haupt- und Staatsaktionen. Wo faß ich dich, unendliches Gerede? Das dramatische Unglück ist, daß dieses Gerede keinen Vorgang mehr schiebt, sich innerlich aus keinem Vorgang ergibt, sondern nur bei Gelegenheit eines Vorgangs entsteht und ganz unabhängig von ihm anschwillt und sich nimmer erschöpfen will. Der Bischof von Chelsea verheiratet seine jüngste Tochter. Das ist der rein äußerliche Anlaß, daß zwölf Personen hundertundsechsundsiebzig Druckseiten lang das aufsagen, was Shaw über die Ehe denkt und in satirische, drollige, graziöse, protestierende und menschliche Worte zu fassen vermocht hat. Es wäre ungerecht, zu behaupten, daß man alle diese Worte ohne weiteres andern Sprechern in den Mund legen kann; aber bei mindestens der Hälfte würde der Versuch gelingen. Von den zwölf Personen wissen sich elf vor Gescheitheit, vor Shaws Gescheitheit, nicht zu lassen. Eine einzige, ein General ist dumm, und auch er darf sich diesen Luxus nur leisten, weil seine Partnerin Verstand für zweie hat. Soweit ist nämlich doch der Schein eines Dialogs gewahrt, daß immer ein Männlein und ein Weiblein entweder von vornherein in Fechterpose gegen einander gestellt sind, oder durch ehebrecherische Neigungen des einen Teils in diese Pose gehetzt werden. Wenn dadurch wenigstens unser Interesse für die — Schicksale wäre hier ein zu großes Wort — für die vorübergehenden Lebenssituationen dieser Personen geweckt würde! Oder sollte es wahr sein, daß man nicht eine Monographie über die Ehe schreiben und zugleich Menschen gestalten, die Geheimnisse ihrer Seelen bloßlegen und diese Seelen in dramatische Konflikte verstricken kann? Die Antwort ist ein Name: Strindberg. Shaw aber, dem diesmal keine Fabel eingefallen und kaum die Silhouette eines Menschen geglückt ist, schreibt auch keine Monographie über die Ehe. Es wäre freilich pedantisch, eine solche Monographie und damit das starre Rückgrat einer bestimmten Auffassung von einem Geist zu verlangen, der ja gerade die Allgemeingültigkeit irgendwelcher Gesetze leugnet und bekämpft. Wofür er eintritt, das ist die Freiheit des Christenmenschen. Es gibt für ihn beinahe ebensoviele Arten von Ehen, wie es verschiedene Arten von Menschen gibt, und da diese Einsicht die primitive Voraussetzung jeder bessern Gerechtigkeit ist, so hält sich Shaw nicht länger als für

die Dauer eines Satzes dabei auf. Er braucht seine Zeit nötiger: für kleine Sprühfeuer seiner guten Laune, für dialektische Kunststücke, blendende Assoziationen, halsbrecherische Voltigen, verblüffende Paraphrasen, ironisch gewendete Analogieschlüsse. Muß man erst sagen, daß sich das alles höchst vergnüglich liest, daß es aber auf der Bühne nur einen Akt lang reizt, im zweiten ermüdet und im dritten maßlos peinigt? Man ist zum Schluß wie gerädert und fragt sich erstaunt, woher Mitmenschen noch die Kraft nehmen, zu zischen und zu pfeifen. Shaw mag als Theater- und Publikumskenner gespürt haben, daß die Substanz nicht reicht, und sich darum eine Hauptperson für den dritten Akt aufgespart haben. Seine Frau George soll ein Stück Natur von stolzestem Ichgefühl und unbegrenztem Herzensreichtum sein und den Puritanern ein heidnisch schönes Liebes- und Ehe-Evangelium predigen. Aber auch sie ist in der Idee stecken geblieben, und Shaws Hoffnung, durch sie unsern Anteil an seiner Disputation neu zu beleben, erweist sich als trügerisch, weil unsre Aufnahmefähigkeit bereits aufgebraucht ist.

Dabei hatte Brahm wieder die Hälfte gestrichen. Diesmal war das doch nicht genug. Sein Regisseur stand ebenfalls zu ehrfurchtsvoll vor Shaw, um die Geschichte in einem unbekümmerten Schwanktempo herunterzuwirbeln. Shaws Erkenntnisse wurden für die Theaterwirkung zu wichtig genommen, seine Reden noch immer zu feierlich zelebriert. Das alles wünscht man sich lockerer, geschmeidiger, sprudelnder. Dies Brio zu erzielen, hätte um so leichter sein müssen, als die Einzeldarstellung für ihr Teil denkbar theatergemäß war. Nur: wo nichts ist, wie an dieser Frau George, hat selbst die Lehmann ihr Recht verloren, und wenn man Reicher einen Bischof von Chelsea spielen läßt, so steht schon vorher fest, daß es der Wunderrabbi von Sadagora wird. Umsomehr Heiterkeit ging, wenigstens in den ersten beiden Akten, von den Episoden aus. Fräulein Wüst freilich, die einst Lise Baensch von einem ebenso vorurteilslosen Modell zu unterscheiden verstand, mußte sich für die dürftige Figur einer überzeugten Bigamistin wohl oder übel mit komischen Effekten begnügen, die in jedes Lustspiel passen würden. Als ihr karikierter Liebhaber zeigte Herr Monnard, daß er gut täte, die schwärmerischen Liebhaber aufzugeben und sich den Chargen zuzuwenden. Meine persönliche Hauptfreude aber war Herr Forest, der es fertig bekam, ohne sonderlichen Aufwand einen Menschen zu gestalten, wo Shaw, zum zwölften Mal in diesem Stück, nicht mehr als die Andeutung des Umrisses gegeben hatte.

Oberammergau / von Lion Feuchtwanger

Lasset Weihe über euch sein!
Hermann Sudermann

1

Im sechzehnten Jahrhundert lebte zu Augsburg ein biederer Schneider namens Sebastian Wild, der später Schuster wurde. Der Mode der Zeit gemäß huldigte er dem Meistergesang, erfand zwei Meistertöne und ließ 1566 bei dem Buchdrucker Matthäus Francke „schöner Komedien und Tragedien zwölff" erscheinen. Im Vorwort bezeichnet er sich als „schlechten Leyen" und beweist damit, daß er ein besserer Kritiker als Dichter ist; denn sein Buch ist wirklich unsagbar armselig und abgeschmackt. In dieser Sammlung findet sich nun ein Spiel: „Der Passion und die Auferstehung Christi", das 1569 in Berlin aufgeführt sein soll. Aus diesem kläglichen, obendrein durch und durch mit lutherischen Tendenzen durchsetzten Spiel und dem fast ebenso dürftigen anonymen Passion von Sankt Ulrich und Afra in Augsburg ist der ursprüngliche Text des oberammergauer Spiels zusammengeschweißt. Kongeniale Dichter bildeten ihn um. Dem hochwürdigen Pater Ottmar Weiß verdankt der Gesangstext, seinem Schüler, dem geistlichen Rat Josef Alois Daisenberger, der Prosatext die heutige Fassung; der Schullehrer Rochus Dedler schrieb die Musik; seine Partitur verbrannte; aber es nützte nichts, er erneuerte sie. Der Lehrer Ferdinand Feldigl hat dann die letzte Hand daran gelegt.

Man weiß, daß die Bewohner des deutsch-österreichischen Alpenlands höchst kritiklos sind. Der gute Rosegger schreibt etwa an den Verfasser eines trist-belanglosen Schauspiels, ‚Die Spinnerin am Kreuz', einen gewissen Franz Keim: „Ich sage Dir, Freund, das ist ein Drama! Wie hoch steht dieses Stück über all den Ibsens und Sudermanns, und wie sie heißen mögen." Aber obschon man von dieser Urteilslosigkeit weiß, erschrickt man einigermaßen, wenn man in der letzten offiziösen Veröffentlichung Oberammergaus, im Führer zur Kreuzesschule 1905, auf Stellen stößt wie die folgenden: „Der steigende Besuch ist wohl in erster Linie der Schönheit des jetzigen Passionstextes zuzuschreiben", und: „Während über die Schönheit des Textes fast allgemeine Uebereinstimmung herrscht, gibt es für die Musik sehr viele Freunde, aber auch heftige Gegner, doch müssen selbst die letzteren zugeben, daß sie reich an tiefempfundenen Stellen ist und eine Fülle schöner Melodien im Stile Haydns birgt." Wodurch genötigt müssen sie? Sagt mir das, mein kundiger Thebaner! Ich weiß eine Anzahl sehr verständiger Musiker, die die Kompositionen des Rochus Dedler mitsamt den Verbesserungen des Ferdinand Feldigl für unsäglich mattes, mühselig zusammengestoppeltes, wertloses Zeug erklären, für jenes mephistophelische „bübisch-mädchenhafte Gestümper,

wie frömmelnder Geschmack sichs lieben mag.“ Und nun gar der Text! So ein Text mag es gewesen sein, von dem es in der Offenbarung Sankt Johannis des Theologen heißt: „Und ich nahm das Büchlein und verschlang es; und da ich es gegessen hatte, grimmte michs im Bauch.“ Was für ein Text! Da haben die Oberammergauer als die alleinzigen auf der Welt das Privileg, den wundervollen Dramenstoff, den die Evangelien bieten, auf die Bühne zu bringen; sie müßten nur, wie es die Väter taten, beherzt-naiv an den Stoff herantreten, das, was ihnen selber am nächsten liegt, unterstreichen, auf ihre eigene Weise, derb und fest, und ohne auf empfindsame Städterherzen zu schielen, den Stoff gestalten. Kein Mensch verlangt von ihnen historische Treue, theologische Erläuterung, bibelkritische Tiefe: aber das darf man fordern, daß sie uns ein bischen Ehrlichkeit geben, daß sie uns das Leiden Christi so spielen, wie es in ihren Köpfen sich malt. Aus solchem Geist schuf jener Niedersachse seinen Heliand, aus solchem Geist blühte süß und farbig der mittelalterliche Mariensang. Und aus solchem Geist fügten auch die alten Autores ihre Passionsspiele. Freilich waren diese in vielem Einzelnen unsäglich platt und abgeschmackt: aber nennet lieber, wie in einer frankfurter Passion, die Juden, die um die dreißig Silberlinge schachern, Seligmann und Süßkind und Beifuß, laßt lieber, wie früher in Oberammergau, den Wanst des gehängten Judas mit Blutwürsten gefüllt sein, um die die Teufel sich streiten, oder steckt, wie der Dichter der sterzinger Passion sich das vorgestellt haben mag, Gottvater in Lederhosen mit grünen Trägern: euer Text wird immer noch erträglicher sein als dieser blasse, im schlimmsten Sinn oberlehrerhafte, einen Menschen von einigem Geschmack geradezu blasphemisch dünkende Text von heute. Was haben die hochwürdigen Herren Verfasser aus dem Evangelium gemacht! Schweigen wir von den unglückseligen, zumeist schiefen Parallelen mit sehr oft mißverstandenen Stellen aus dem Alten Testament, schweigen wir auch von der gänzlichen dramaturgischen Unfähigkeit, die gern an Wichtigem flüchtig vorüberhuscht, um bei rein Epischem, Retardierendem mit täppischem Behagen zu verweilen: aber sprechen müssen wir von den Unzulänglichkeiten der Charakteristik und von den peinlichen Mängeln der Sprache.

Es ist hier nicht der Ort, darzulegen, welches Gesamtbild Christi die Evangelien ergeben: aber so viel ist klar, daß sie ihn kämpfend für eine große Sache, gegen eine große Sache, nicht nur leidend darstellen. Nun will Oberammergau freilich nur den fünften Akt der Christustragödie bieten, die Passion: aber auch hier wird die Gestalt Christi verfälscht, wenn die Menschen, gegen die er gekämpft hat, als Jammerlappen geschildert werden und ihre Sache als schmutzige Bagatelle. Das Evangelium bietet keinen Beleg für solche Verkleinerung, die das Leiden Christi größer, seine Gestalt aber notwendig kleiner erscheinen läßt. Die oberammergauer Passion nun unterschlägt alle

Züge, die an die ecclesia militans gemahnen könnten, offenbar, um die oft betonte Konfessionslosigkeit des Spiels zu wahren. Die Aktion Christi beschränkt sich in Oberammergau darauf, daß er die Wechsler und Verkäufer aus dem Tempel jagt. Diese Szene hat der oberammergauer Dramaturg mit wahrhaft bewunderswertem Ungeschick an die Spitze gestellt, sie zum Ausgangspunkt der jüdischen Feindseligkeiten gemacht. Die vertriebenen Händler sind es, die Volk und Priester gegen Jesum aufschüren, die Händler gewinnen den Judas zum Verrat; daß er die Händler in ihrem Erwerb gehindert, darüber leidet und stirbt Jesus von Oberammergau. So haben es die hochwürdigen Herren fertig gebracht, die Sache der Pharisäer, die Christus haßt, nicht verachtet, und die groß und feurig sein muß wie das Werk Lucifers, weil ein Christus sie bekämpft, herabzuwürdigen zum Pfennigkram etlicher Schacherer. Kaiphas geberdet sich wie ein spießbürgerlicher Dorfpfarrer, fanatisch, manierlos und dumm, Judas wird zu einem Kleingewerbetreibenden, der seine Position verbessern will — und Jesus selbst? Nicht den Wundertäter Christus sehen wir, nicht den Propheten, der Zeugnis ablegt für sich, sein Inneres aufreißt, Worte spricht und lebt, eherner als Erz und milder als Oel, und die Seele des Volks aufwühlt: sondern einen höchst uninteressanten Menschen, der sich um Belangloses erregt, unverständliches, unbedeutendes Zeug treibt und sich gehabt wie ein lamentierender Oberlehrer. Hauptmanns Emmanuel Quint ist ein Größerer, ist göttlicher als dieser, selbst Frenssens Verballhornung wirkt wie abgründige Tiefe, mißt man sie mit dem Maß des Passionsdorfs. Die Menschen dieses Spiels sind schmächtige Kleinbürger von heute; eine Schicht von Langeweile umgibt sie so bleiern, daß, mit ihr verglichen, Klopstocks Messias spannend wirkt wie ein Detektivroman.

Das Fürchterlichste aber ist die Sprache: dieser Wechselbalg, gezeugt vom Sprachgeist des Evangeliums und eines Landgeistlichen, der statt des gewohnten Dialekts ein krampfhaftes Schriftdeutsch anstrebt. Man bekommt Kopfschmerzen über dieser Prosa, die Seekrankheit über diesen Versen und begreift, warum das Vorspiel gleich im zweiten Vers die Hörer als ein „von Gottes Fluch gebeugtes Geschlecht" anspricht. Christus und Judas und Kaiphas, Juden und Römer, alle sprechen die gleiche wüstentrockene, sandige Sprache, die durch die hineingestreuten Bibelsätze zwiefach lahm und trocken und widerlich wird. Gemahnt die Prosa an die amtlichen Erlasse der Distriktsämter Weilheim oder Garmisch-Partenkirchen, so erinnern die Verse an Wilhelm Busch. Man höre!

Zunächst Prosa-Beispiele, willkürlich herausgegriffen. Da monologisiert Judas: „Das Benehmen des Meisters ist mir unerklärbar. Seine großen Taten ließen hoffen, er werde das Reich Israel wieder herstellen. Aber es wird immer nichts; er ergreift die Gelegenheiten

nicht, die sich ihm darbieten . . . Zum Glück war ich immer klug und vorsichtig und habe aus dem Gemeinsäckel hie und da eine Kleinigkeit für mich auf die Seite gelegt — für den Fall der Not. Das ist jetzt gut hernehmen, bis ich eine andre Versorgung finde . . . Hätte sie (jenes Weib, das Jesum salbte) den Wert der Salbe in unsern Säckel gelegt, so würde jetzt — wenn die Gesellschaft sich auflösen muß, wie es allen Anschein hat — der Säckel mit seinem schönen Inhalte in meinen Händen bleiben. Dann wäre ich geborgen auf lange Zeit! So aber muß ich auf Mittel sinnen, wo und wie ich einen Erwerb finden möge." Kaiphas äußert sich folgendermaßen: „Was übrigens die Vollziehung des Urteils betrifft, so würde es wohl das Sicherste für uns sein, wenn wir bei dem Landpfleger es durchsetzen könnten, daß er ihn zum Tode brächte," oder: „Heute noch muß ein nachdrücklicher Beschluß gefaßt und, was beschlossen ist, ungesäumt und rücksichtslos durchgeführt werden." Annas spricht dieses: „Vergebens ist mein bekümmerter Blick fort und fort nach der Kidronsgasse gerichtet. O möchte der Feind der Synagoge bereits in Fesseln geworfen sein! . . . Das wäre ein Donnerschlag für das hohe Synedrium, wenn uns diesmal der Wurf mißlingen sollte!" Auf diese Art hat der Dramaturg die Berichte des Evangeliums in einen zähen Brei von Langerweile und Trivialität getunkt; so strebt er wieder und wieder aus dem Erhabenen mit Siebenmeilenstiefeln in den Bereich der Lächerlichkeit.

Sein versifizierender Kollege hält ihm wacker Schritt. So etwa meditiert er, als ein lebendes Bild die Verstoßung der Vasthi zeigt:

Jerusalem! Jerusalem!
Bekehre dich zu deinem Gott!
Verachte nicht mit Frevelspott
Den Mahnungsruf der Gnade,
Daß nicht, Unselige, über dich
Dereinst in vollen Schalen sich
Des Höchsten Grimm entlade!
Doch ach! — die Propheten-Mörderin —
Sie taumelt fort in ihrem bösen Sinn.
Darum, so spricht der Herr,
Dies Volk will ich nicht mehr.
Seht Vasthi — seht! Die Stolze wird verstoßen!
Ein Bild, was mit der Synagog der Herr beschlossen.

Im echten Moritatenstil heißt es von der Gefangennehmung im Olivengarten:

Begonnen hat der Kampf der Schmerzen,
Begonnen in Gethsemani.
O Sünder! Nehmet es zu Herzen,
Vergesset diese Szene nie!

Auf den Judas hat auch er es abgesehen; er geißelt seinen Verrat mit den fürchterlichsten Knittelversen, insinuiert dem harmlosen Hörer ähnliche Uebeltaten und ermahnt ihn eindringlich zur Umkehr. Endlich

sei noch die Marterlinschrift zitiert für den von Abraham geopferten Widder:

Abraham! Abraham! Töt ihn nicht.
Dein Glaube hat — so spricht
Jehova — ihn, den einzigen, dir gegeben;
Er soll, nun wieder dein — zum Völkerglücke leben.
Und Abram sah im Dorngesträuch
Verwickelt seinen Widder stehn;
Er nahm und opferte sogleich (lies: sogläuch)
Ihn, von Jehova ausersehn;
Ein groß Geheimnis zeigt dies Bild (lies: Büld),
Im heilgen Dunkel noch verhüllt.
Wie dieses Opfer einst auf Moria,
Steht Jesus bald gekrönt mit Dornen da.
Ihr alle, die hier vorübergehet,
Ach, stehet stille! Habet acht und sehet:
Wo trifft man eine Liebe an,
Die dieser Liebe gleichen kann?

Mit solchen Operettenversen travestiert Oberammergau die Bibel; und dann erdreistet sich der offizielle Führer zu schreiben: „Ueber die Schönheit des Textes herrscht allgemeine Uebereinstimmung" und: „Der steigende Besuch ist in erster Linie der Schönheit des jetzigen Passionstextes zuzuschreiben." (Schluß folgt)

Alte Kleider und neue Stücke / von Paul Alexander

Wer gelegentlich seine abgetragenen Kleider verkaufen will, findet in den Zeitungen eine schwere Menge Anzeigen von Händlern, die ‚höchste Preise' in Aussicht stellen und ‚sofortiges Kommen' versprechen. Wendet er dann eine Postkarte daran, und erhält er wirklich im Laufe der nächsten Wochen den Besuch des Mannes, dann erlebt er die peinlichsten Enttäuschungen. Hat er nämlich Winteranzüge abzugeben, so ist jetzt in Sommerartikeln Konjunktur; wünscht er aber Sommerkleider zu liefern, so schwört der Händler, daß davon seine sämtlichen Lager bis unters Dach gefüllt seien und alle Welt sich die Augen nach Winterkostümierung aus dem Kopfe sehe. Hat er Kindergewandungen, so steht der Markt im Zeichen der Garderobe für Erwachsene, und umgekehrt wird ihm diese mit Abscheu zurückgewiesen, sobald er sie zu ‚begeben' hofft, wie der Kaufmann sagt. Daß bei so ungünstiger Geschäftslage aus den verheißenen ‚höchsten Preisen' nichts wird, und daß er seine Ware im günstigsten Falle mordsschlecht verschleudern muß, liegt auf der Hand.

Genau so steht die Sache für den Dramatiker, wenn er ein Stück geschrieben hat und den seltsamen Wunsch hegt, es auf die Bühne zu bringen. Agenten und Direktoren überbieten sich in Gleichgültigkeit, und das Wunderbare ist, daß der Autor mit einem geradezu staunens-

werten Instinkt, der eigentlich einer bessern Sache würdig wäre, immer genau auf dem Literaturacker gepflügt hat, auf dem augenblicklich kein Halm erwachsen kann. Hat er einen Einakter beendet, so sind abendfüllende Stücke an der Tagesordnung, dichtet er aber nach der Elle, dann ist, wenn er die Feder aufatmend beiseite legt, Kürze des Witzes Seele, und die Oper wird von Mascagnis ‚Cavalleria rusticana', das Schauspiel von Wildes ‚Salome' beherrscht.

So vielverheißend beginnt die aufs Praktische gerichtete Tätigkeit des Dramatikers, wenn er mit dem idealen Teil seines Werkes fertig ist. Dann aber türmen sich die Unannehmlichkeiten, Enttäuschungen und Schwierigkeiten für ihn in angsterregender Weise, und der verständige Dichter täte am besten, ein beendetes Drama in die Schublade zu legen, den Schlüssel fest umzudrehen und der Sicherheit halber ins Wasser zu werfen, wo es am tiefsten ist. Die ungeheuern Finanzerfolge unsrer ersten Poeten haben die irrige Meinung gezeitigt, ein Theaterstück brauche nur gut zu sein, um aufgeführt zu werden und goldene Berge einzutragen. Es klingt paradox und ist auch keineswegs immer wahr, aber leider trotzdem oft zutreffend, daß die literarische Güte ein Hindernis ist. „Aber wie kommt das?" fragt der Uneingeweihte. „Gibt es denn nicht Agenten, deren fachmännische Erfahrung und ausgebreitete Verbindungen den Weg für den Dramatiker ebnen?" Gewiß gibt es die, aber ihre Haupttätigkeit beschränkt sich auf Inkasso und Verrechnung der etwa einlaufenden Tantiemen. Das Stück eines anerkannten Dichters oder Schriftstellers in Vertrieb zu nehmen und es mit Glanz über die Bühnen zu führen, ist kein Kunststück, denn es lanciert sich selbst und wird womöglich schon vor der Drucklegung von allen maßgebenden Direktoren erworben; Garantiesummen und Zugeständnisse den Aufführungstermin betreffend, werden von vornherein gegeben und gern bewilligt. Aber die Arbeit dessen, der es noch nicht verstanden hat, sich durch einen Schlager in die Gunst der Bühnenleiter zu schreiben, stößt auf die größte Indolenz. Das Werk mag poetische oder dramatische Vorzüge haben, es mag von wuchtiger Tragik oder von gesündestem Humor sein, ja es mag sogar schon in irgendeiner Stadt (außer: Berlin, Wien, Dresden und München) durchschlagenden Erfolg in künstlerischer und pekuniärer Hinsicht erlebt haben — immer kann es dem Autor passieren, daß er mit dem Kind seiner Muse im Schatten totaler Sonnenfinsternis des Ruhmes sitzen bleibt. Er mag Briefe auf Briefe absenden, mag die günstigsten Abrechnungen vorlegen, die ehrenvollsten Kritiken zeigen: man bleibt mißtrauisch und der Agent resultatlos, bis vielleicht ein Zufall den Autor auf den Kamm der Glückswelle hebt.

„Warum aber", so würde hier wieder der Uneingeweihte fragen, „bleiben die Autoren denn dabei, ihre Geistesprodukte Agenten überhaupt anzuvertrauen?" Ja, so möchte auch ich fragen. Vielleicht ist

es nur die süße Gewohnheit, vielleicht Unerfahrenheit, Gedankenlosigkeit oder die vage Hoffnung, durch den großen Namen einer berühmten Firma gefördert zu werden. Denn, wie gesagt, der weniger bekannte Autor muß alle vermittelnde Arbeit mit den Bühnen selber besorgen, und der bekannte braucht keine Fürsprecher. Bewirkt aber der Agent vielleicht durch sein geschäftsmäßiges und energisches Vorgehen einen besonders günstigen Kontrakt für seine Klienten? Diese Frage führt zu eingehender Betrachtung des Kontraktes überhaupt. Nehmen wir an, der Autor X. übergibt dem Agenten Y. ein Stück zum Vertrieb. Zunächst muß er sich dem Herrn Y. mit dem Werk ganz und gar in die Hand geben. Nichts darf er mehr ohne Zustimmung des Y. unternehmen, und selbst vor Gericht ist dieser sein Vertreter, er selber nur Zeuge. Das ist eine völlige Entrechtung, die nur durch persönliche Liebenswürdigkeit des Y. gemildert werden kann. Folgendes tritt nun ein: es gelingt X. persönlich, einen Direktor zur Annahme des Stückes zu veranlassen; er meldet das günstige Resultat seinem Agenten, und dieser kontrahiert mit dem Theater. Im Streitfall kennt also das Gericht zwei Parteien: den Direktor und Herrn Y. Der Autor ist als Kläger völlig ausgeschaltet, zum Zeugen, und zwar zu einem am Ausgange des Prozesses sehr interessierten und daher nicht so ganz einwandfreien Zeugen degradiert. Ich weiß von einem solchen Autor, dessen Agent plötzlich niederbrach und sich ins Ausland begab. Kurz zuvor war eine Klage gegen ein Theater auf Zahlung von Konventionalstrafe eingeleitet worden, und nun war der Erfolg dieser Klage völlig in Frage gestellt, denn der Theaterleiter zog aus dem Vorfall Nutzen und weigerte sich, irgendeine andre Persönlichkeit als Gegner anzuerkennen; er habe mit dem entwichenen Agenten kontrahiert, sei von diesem verklagt worden und verbitte sich das Dazwischentreten einer neuen Partei. Der einzige, der hier in Frage kam, der Autor selbst, war ganz ausgeschaltet, und er hätte nach Recht und Gesetz seine ehrliche Forderung eingebüßt, dazu noch Kosten zu zahlen gehabt, wenn sich nicht im letzten Augenblick ein Verwandter des abwesenden Agenten mit Generalvollmacht auf dem Plan gezeigt hätte. In welchem andern Berufe wäre so etwas möglich! Man denke sich einen Fabrikanten, der seine Interessen für ganz Deutschland so sehr in die Hände eines einzigen Menschen legt, daß dieser die Verkaufskontrakte unter seinem eigenen Namen abschließt, sämtliche Zahlungen einkassiert und sie nach Abzug seiner unerhört hohen Provision seinem Auftraggeber verrechnet und diese Vorteile genießt, obgleich der andre die Geschäfte fast alle selber veranlassen muß. Oder man nehme an, ein Schauspieler erhalte durch Vermittelung eines Zwischenmannes ein Engagement; die Gage würde aber nicht an ihn, sondern an den Vermittler gezahlt, der sie dann erst nach geraumer Zeit abliefert. Würde die Bühnengenossenschaft solche Mißwirtschaft dulden? Würde der Kaufmannsstand

seinen Agenten solche Freiheiten bewilligen?

Ein Vertrag zwischen Bühne und Autor hat, wenn er gerecht und billig sein soll, nur diese Parteien als Kontrahenten zu nennen und den Namen des Agenten als Vermittler ganz beiläufig anzuführen. Der Agent muß diesen Vertrag ausfertigen. Die Tantieme aber hat direkt vom Theater an den Autor zu gehen, während die Provision dem Agenten auch vom Theater direkt zugesandt werden kann. So ist es beim Schauspieler, und kein Grund liegt vor, den Schriftsteller minder gut zu behandeln. Die dadurch veranlaßte Mühe ist für das Theater nicht erheblich, denn von dreißig Vorstellungen im Monat — unter denen doch etliche tantiemenfrei sind — kann mit Leichtigkeit in der gedachten Weise diese doppelte Auszahlung besorgt werden. Unter jetzigen Verhältnissen erhält der Dramatiker sein Einkommen viel zu spät, denn wenn, zum Beispiel eine Aufführung im Januar stattfindet, rechnet das Theater dem Agenten bis etwa zum fünften Februar ab, und der Agent dem Autor wiederum erst bis etwa fünfzehnten März — also ungefähr zwei Monate nach der Aufführung, und einen Monat lang konnte der Agent das Geld zinstragend für sich auf die Bank legen.

Man wende nicht ein, daß ein Dramatiker kein Geschäftsmann ist und daher unmöglich die große Zahl der kleinen Bühnen überblicken und kontrollieren, unmöglich die säumigen Schuldner mahmen, oder gar in strittigen Fällen selber Klagen einleiten kann. Das ist selbstverständlich; aber erstens müßte nach dem soeben angedeuteten neuen Arrangement — damit er auch etwas fürs Geld tut — der Agent eine genaue Kontrolle üben und sie seinem Auftraggeber am dritten jedes Monats einsenden (wobei ja die bekannten Monatshefte von Breitkopf und Härtel in Leipzig, die jede Aufführung der verflossenen dreißig Tage genau anführen, und die jedem zur Verfügung stehen, vom Autor zur Nachprüfung zu Rate gezogen werden können); zweitens wäre vielleicht ein Paragraph in dem Kontrakt zwischen Autor und Agenten möglich und zweckdienlich, der dem Agenten in Klagefällen die Verpflichtung auferlegte, alles Nötige einzuleiten; drittens aber wäre ein wirklich eintretender Verlust nie so groß wie der, den ein finanzieller Zusammenbruch des Agenten verursachen kann. Der neue Verband deutscher Bühnenschriftsteller hat schon einige gegen sonstige Gepflogenheiten des Vermittlungsverfahrens günstig abstechende neue Einrichtungen getroffen. So ermöglicht sein Kontrakt, daß die Städte, in denen der Autor durch persönlichen Einfluß seine Arbeit selber placieren kann, von einer Provisionszahlung ausgeschlossen werden; ferner ist der Kontrakt nicht auf alle Ewigkeit, sondern auf begrenzte Zeitdauer abschließbar. Das sind anerkennenswerte, wichtige Neuerungen, denen aber weitere zu folgen haben, sofern dem Stande der Bühnenautoren wirklich sein Recht werden soll.

Aus dem Tagebuch eines Schauspielers

Dem Tagebuch einer Schauspielerin, das ich vor nicht langer Zeit an dieser Stelle veröffentlichte, lasse ich Aufzeichnungen eines Mimen folgen, die die Chronik uns aufbewahrt hat. Einhundertdreißig Jahre haben weder am Milieu der kleinern Bühnen noch an der Psyche des Mittelstadtschauspielers viel geändert. Wenn man die durch die große Spanne Zeit bedingten rein äußern Umgestaltungen abrechnet, so könnte das Mitglied einer nicht allzu kläglichen reisenden Gesellschaft von heutzutage das Buch geschrieben haben. Dieselben Sorgen um den Groschen, um die Kritik, um die Rollen, um den Tag, wie sie tief in der Eigenart des Theaterberufs und seiner Augenblicksmenschen begründet sind, dieselben Luftschlösser, auf den schimmernden Regenbogen erbaut, himmelhohes Jauchzen um einen Applaus, Todesbetrübnis um vermeintliche Zurücksetzung, um Unterdrückung des Talentes, alles umgoldet von der lieben Eitelkeit — es ist noch alles, wie es damals war.
Albert Borée †

Jahr 1780, den 6. Oktober, sagte ich meinem dankbaren Vaterlande gute Nacht, und gieng fort, zu Thaliens Fahne zu schwören. Kleider hatte ich nicht bei mir, etwas Wäsche, einen Degen, einen Hund, eine Uhr, silberne Schnallen, ein Gesteck silberne Messer, silberne Hemdenknöpfe, und 21 fl. 24 Kr. Geld.

21. Oktober. In ** spielte die . . . sche Gesellschaft. Der Direktor engagierte mich zu Bedienten und Hülfsrollen und versprach mir wöchentlich 4 fl. Gage.

25. Oktober. Meine erste Rolle gespielt, den Battista in Emilia Galotti.

2. Dezember. Die Direktrice war mir gut, aber ihr Gemahl nicht. Ich erhielt meine Entlassung.

28. Dezember. Neues Engagement in N. erhalten, wöchentlich 5 fl. Rollen: zweyte Liebhaber und Bedienten.

1781. 5. Januar. Debütiert als Pylades, mit Beyfall. Wurde zweymal beklatscht.

3. Mai gingen wir nach ***. Unterwegs erhob sich zwischen zwey Aktrisen eine Hauptbataille wegen der Antrittsrede. Sie warfen einander vielerlei vor, besonders aber ihre Liebesgeschichten. Ich und der Direkteur brachten sie auseinander.

20. July wußten wir noch immer nicht, ob wir zusammen bleiben konnten und hatten wenig zu leben. Gegen Abend kam endlich die frohe Nachricht, der Direkteur habe Permission, in P. zu spielen. Sogleich wurde Anstalt zur Abreise gemacht. Unsre Gläubiger kündigten uns ihre Begleitung an, an der uns nichts gelegen war. Ich trug diesen Abend noch ein in der Eil verfertigtes, bewegliches Abschiedscarmen zu dem Herrn von **, der mir zwey Konventions-Thaler und

zwey Bouteillen Wein schenkte. Nun sah ich der Abreise mit leichterm Herzen entgegen.

8. September verließen wir P. und giengen nach R. Unterwegs ließ sich Madame Schn. einen Zahn ausreißen und bekam die Maulsperre. Ein großes Unglück für uns, denn wir haben nur drei Weiber bei der Gesellschaft.

30. November gieng unser erster Liebhaber durch. Ich erhielt seine Stelle, und wöchentlich 1½ fl. Zulage, so daß ich nun 6½ fl. bekam, wenn nemlich der Direkteur selbst bei Gelde war.

1782. 3. Mai bekam ich von unbekannter Hand einen rothen Rock geschenkt, der mir eben heute treflich zu statten kam, da ich den Prinz in Emilia Galotti spielen mußte, und unsre Theatergarderobe nicht zum besten beschaffen ist.

20. Dezember erkannte mich, troß meinem falschen Namen, ein Weißgerber aus meiner Vaterstadt. Dieß bestimmte mich, diese Gesellschaft zu verlassen. Der Direkteur ließ mich ungern bei dem Vorsaß, denn er kann mich brauchen, und ist mir auch 31 fl. schuldig.

1783. 15. Februar kam ich nach S. Ich habe Rekommendationsbriefe, und wenn diese etwas helfen, will ich hier privatisieren, das Theater quittieren und Unterricht im Klavierspielen geben.

1784. 8. Mai kam die . . . sche Gesellschaft hierher. Meine Liebe zum Theater erwachte wieder, und ich gieng als erster und zweyter Liebhaber mit 6 fl. wöchentlicher Gage zu dieser Gesellschaft. Zur Debütrolle wählte ich Herzog Albrecht in Agnes Bernauerin.

13. Mai Herzog Albrecht mit viel Beyfall gespielt. Zweymal bei Abgängen und einmal vor den Turnirschranken beklatscht.

21. July. Mad. ** wurde als Amalie im argwöhnischen Liebhaber ausgepocht. Sie drohte, sich zu erstechen, aber sie thats nicht. Sie schwur aber, dieses Theater nicht wieder zu betreten, und sagte dem Direkteur zur Stelle auf.

4. Dezember. Freude und Entzücken füllen meine Seele, nachdem ich heute den Karl Moor gespielt, und sehr großen Beyfall erhalten habe. O! das ist eine herrliche, eine göttliche Rolle! da kann sich der Schauspieler zeigen!

1785. 6. April. Der Ortwechsel ist nicht gut für die Schauspieler; in S. wußte man meine Talente zu schätzen und zu belohnen, aber hier, wo wir uns jetzt befinden habe ich sogar als Karl Moor, und als Ferdinand in Kabale und Liebe mißgefallen. Aber die Leute haben überhaupt hier wenig Geschmack, sie verfressen ihr Judicium. Auch will hier alles kritisieren, und wir werden nicht gehörig geschätzt. Wir werden aber auch nicht lange mehr hier bleiben.

9. Mai. Wöchentlich an der Gage 2 fl. Zulage erhalten, weil ich sonst abzugehen drohte. Habe nun 8 fl. wöchentlich. Es wird aber auch nicht zureichen. Ueberhaupt werde ich für das, was ich leiste,

schlecht bezahlt. Die ** hat noch einmal so viel Gage als ich, und leistet doch im Grunde gar nichts; aber freilich, sie hat außer dem Theater mehr Talente, die der Direkteur zu schätzen weiß. Ich werde der stolzen Käthe ehestens meine Meinung sagen.

6. Juni. Dem Himmel sey Dank! Morgen verlassen wir diesen Ort, wo lauter Midasse wohnen.

21. Juni. Hier das Theater mit Kabale und Liebe eröffnet. Ich wurde als Ferdinand dreimal beklatscht.

30. August. Es ist eine Kritik über unsre Gesellschaft in dem Midasorte erschienen. Wir sind alle darinnen durchgehechelt, besonders ich. Sie ist sehr schlecht geschrieben. Ein elender Wisch, der nichts taugt. Der Verfasser hätte seine Zeit besser anwenden können. Es ist eine miserable Scharteke, die uns aber doch gar viel schaden kann. Man sollte allen Autoren verbieten, über Theater und Schauspieler zu schreiben, denn solche Kritiken haben keinen Nutzen und richten doch Schaden an. Wer nicht loben will, braucht wenigstens nicht zu tadeln, und überhaupt wissen wirs dem Verfasser mit dem Teufel Dank, daß er über uns geschrieben hat. Wir machens doch, wie wir wollen!

8. Dezember. Zum erstenmal den Otto von Wittelsbach gespielt. Wird eine meiner Favoritrollen bleiben. Viel Beyfall erhalten.

1787. 3. März. Wieder einen Wisch gelesen, der unsre Gesellschaft hart kritisierte. Die Leute geben sich viele Müh, und wir hören doch nicht darauf.

7. July spielten wir zum erstenmal in W. Ein elendes Nest!

12. July. Niemand von unsrer Gesellschaft gefällt hier, als Herr **, weil er der einzige Katholik unter der Gesellschaft ist.

Nun beginnt ein Liebeshandel, den der Verfasser mit einem Fräulein anspinnt. Er hat ihre Briefe in das Tagebuch geheftet, und seine Antworten stehen als Konzept dabei. Es scheint, daß er viel Geld von seiner Liebhaberin bekommen hat. Aber die Allianz wurde entdeckt, der Verfasser mußte die Stadt verlassen und schimpft entsetzlich über Familienstolz und Klöster. Er macht auch Verse und besingt seine Schöne im Kloster. Eine neue Eroberung aber läßt ihn alles wieder vergessen.

1788. 6. November. Unser Direkteur wurde wegen Wechselschulden arretirt, und ich bekam einstweilen die Theaterverwaltung.

9. November. Der Direkteur hatte Rath geschaft, bezahlt, und kam wieder los.

1789. 3. Februar. ** wollte Kabale gegen mich spielen, ich kam ihm aber zuvor und ließ ihn auspochen.

6. Februar. ** verklagte mich. Untersuchung des Vorgangs.

8. Februar. Ich bekam drei Tage Arrest.

11. Februar forderte ich ** heraus, er kam aber nicht. Er meldete den Vorgang und ich gieng fort.

6. July. Debütiert zu A. als Fiesko. Sehr gefallen. Engagiert mit 8 Thlr. wöchentlicher Gage.

1790. 7. Januar. Mich verheurathet mit Mlle. ***. Eigentlich wars höchste Zeit.

13. April uebergab ich der Direktion mein neues Schauspiel.

6. Mai erhielt ich das Schauspiel zurück mit der Resolution: es könnte nicht aufgeführt werden, weil es die Sittlichkeit beleidige. Sie sind Narren — das ist die beste Gattung von Zug-Stücken. — —

Hier bricht das Tagebuch ab. Nach einem Vermerk auf dem Umschlag wurde es geschrieben von einem Herrn Wahlmann. Er ist im Bühnenkalender zuletzt als Mitglied der Friebachischen Gesellschaft aufgeführt, die 1792 Altona, Glückstadt, Flensburg und Rostock bereiste.

Wie denken Sie über die Rezensenten?

Eine französische Zeitschrift hat über dieses heikle Thema eine Rundfrage erlassen. Wir haben desgleichen getan. Hier sind die Antworten.

Ich finde, daß die Rezensenten ausgezeichnete Skatspieler sind, ja sogar Talent fürs Pokerspiel haben. Ich finde ferner, daß ich ihnen im Café des Westens die ältesten Witze meines Repertoires fünf, sechs, auch zehn Mal vorsetzen kann, ohne daß sie mit der Wimper zucken, und daß sie meinem Alter Respekt genug entgegen bringen, um am Biertisch so lange auszuhalten, bis ich die Tafel aufhebe. Dadurch haben die Rezensenten ihren Zweck erfüllt. Oder wollen Sie vielleicht behaupten, daß die Rezensenten einen andern Zweck haben?

Paul Lindau

*

Ich lese keine Rezensionen,
Die Chose ist mir viel zu klein.
Ich lese keine Rezensionen,
Auch nicht die ärmste Zeile — nein!

Die Zeitung wird sofort zerrissen
Und ist dem Feuertod zu weihn:
Doch wie der X. mich jüngst verrissen,
Das werde ich ihm nie verzeihn.

Alfred Halm

*

Harmlose Wahlrechtsdemonstranten sind zu monatelanger Gefängnishaft verdonnert worden, weil sie berliner Schutzleute ‚Bluthunde' genannt haben. Was würde mir blühen, wenn ich sagte, was ich über die Rezensenten denke? Fragen Sie lieber nicht. „Neugierige werden gewarnt", sagt Kamerad von Jagow.

Alfred Schmieden

*

Ich liebe sie, wenn sie mich loben,
Ich hasse sie, wenn sie dich loben.
Ich liebe sie, wenn sie unter dem
Strich richten
Und ihren Witz nicht gegen mich
richten.

Ich liebe sie, wenn sie gebührend loben,
Was ich beim Frühlingswandern
gedichtet;
Ich hasse sie, wenn sie Kadelburgs
Stück loben,
Das er mit einem andern gedichtet.

Oscar Blumenthal

*

Ich will milde sein. Addieren Sie also die Verständnislosigkeit eines preußischen Kultusministers zu dem Idiotismus eines Zensors, multiplizieren Sie die Summe mit der Geistesabwesenheit eines berliner Theaterdirektors und vermehren Sie das Ganze um den Stumpfsinn eines privilegierten Literaturprofessors: dann haben Sie das geistige Porträt des Rezensenten, wie ich es mir zu entwerfen pflege, wenn ich gut gelaunt bin.

Frank Wedekind

*

Und schlecht rasierte Wangen seh' ich schimmern,
Dicht unter Scheiteln, die so schief gezogen.
Auf plumpe Rindlackstiefel fällt die Hose
In wirren, kreuz und quer gekrümmten Bogen.

Es starren Bärte. Ausgefranste Kragen
Verhindern nicht, daß die Krawatte rutsche.
So gucken Vögel aus dem kleinen Neste,
Wie manches Vorhemd aus der Smoking-Weste.

Hugo von Hofmannsthal

*

ich halte es für unfornem, maine mainung über di rezennsennten öffentlich praiszugeben, wi ich es auch für unfornem halte, das di rezennsennten öffentlich über uns schauschpiler schraiben. ich lese trozdem sait fünfzen jaren teklich von 9 ur 13 minuten bis 10 ur 28 minuten frü rezennsionen und habe in disen ebensofil schönhaiten wie — herrgott fon mannheim — dummhaiten gefunden.

Albert Bassermann

*

Bevor ich meine Ansicht über die Rezensenten veröffentliche, möchte ich von Ihnen wissen, was der — na, der Dingsda — also, Sie wissen doch, dieser Mensch — na, Herr des Himmels, der Hülsen — geäußert hat. Ich möchte nämlich ausnahmsweise einmal derselben Meinung sein wie er. Dann platzt er, und der Bühnenverein kriegt einen neuen Vorsitzenden.

Hermann Nissen

*

Wenn ich noch Levy hieße, würde ich fragen: „Wieso ich?" Aber ich heiße nicht mehr Levy, und blonde Locken fließen mir in den Nacken. In ihnen ist nichts als Sonnenschimmer — bei Gott, nichts weiter. Frau Levy hat dieses Haar besungen; denn wenn sie singt von „gelbgoldig' Haar", so ist das mein Haar. „Träume nippen an deinem Haar", singt Frau Levy, und wo Träume nippen, müssen Friseure schweigen. „Unter deiner Haut fließt Rosenöl", singt mein Weib: das ist so — ich schwöre es beim Leben einiger Zeitschriftenverleger. Da ich nun selber nicht schreiben kann, antwortet Frau Levy auf Ihre Frage, wie ich über den Rezensenten denke, kurz und bündig:

Ich sterne dir zu — du sonnst mir entgegen —
 Abgrund —
Laß uns monden —
Dein Knie ist blaß — Zähne entwurzeln sich
 süß — —
Küsse meinen Mund, dann brich —
 Herz!

Herwarth Walden

Rundschau

Bozenhard

Mag sein, daß er heute weiß, wie sehr es in manchen Beziehungen hapert; mag aber auch sein, daß ihm jeder Zweifel blasphemisch vorkommt. Am Ende erscheinen ihm jene behaglichen Rollen, die er nun schon seit vielen Jahren spielt und, so Allah will, noch durch Jahre spielen wird, nicht einmal fad. Meine Worte sollen nämlich keineswegs ein Mene Tekel Upharsin bedeuten; nur daß solch ein spaßhaftes Plätschern einem Schauspieler allerlei raubt. Ja, man kann wohl von systematischem Zugrunderichten des eigenen Talents sprechen. Ich vermeide die pathetische Wendung nicht, weil man heute Banalität und Ursprünglichkeit mit leidenschaftlicher Vorliebe verwechselt. Dereinst muß Bozenhard ein jugendlicher Bonvivant gewesen sein, wie man ihn nicht oft sieht. Der lächeln kann, ohne als Verkäufer des Lächelns zu wirken; ein kleiner Gott in seinem Frankreich. Dabei denke ich intensiver an heitre Sommernachtsträume als an Paul Lindau nebst dessen Frivolität heuchelnden und stammelnden Nachfahren und sonstige plats de prédilection des deutschen Halbphilisters von vorgestern oder des deutschen Philisters von heute. Die Note hat er elastisch konserviert. Allerdings deckt sich dem Zuschauer nicht die berauschend köstliche Seele eines ewigen arbiter elegantiae auf, sondern die blendende Technik tut es. Mehr oder weniger angenehm chargierend, auch extemporierend, verkörpert man so all die vom Publikum handgreiflich protegierten männlichen Inkarnationen der gewandten Künste Thaliens. Man verkörpert nur das potentiell in diesem sehr bourgeoisen und ein bischen vergnügungssüchtigen Publikum Vorhandene. Aber der Schematismus wird gerochen, wenn bunte Deutlichkeit und nüchterne Uebermüte nicht ausreichen, und die lyrisch-mystische Saite angeschlagen werden muß. Im groben Sinne ‚versagt‘ Bozenhard auch dann nicht. Seine Anstelligkeit, sein verführerischer Eklektizismus, seine Fähigkeit: einer Entwicklung, die er seelisch verpaßt hat, technisch beizukommen, bewähren sich. Aber er regiert dann nicht mehr im eigenen Schattenreiche. Ohne sonderlich soignierte Ehrfurcht für den Logos französischer, englischer, deutscher Schreiber, vermag er gewiß noch aus gegerbtem Leder ein Häufchen tosenden Theaterlebens zu machen. Ich gehe kaum fehl, wenn ich annehme, daß diesem vorurteilsfreien Virtuosen alle Dichtung gleichgültig ist. Solche Schauspieler dünken sich zu allem geschickt, und es läßt sich auch aus ihnen beinahe alles machen; sie halten die Entwicklung der dramatischen Literatur auf und fördern die Theaterschreiberei. Mit der Magie seines Menschentums kann Bozenhard die von ihm ab und zu gespielten dichterischen Gebilde nicht bewältigen. Weder hypnotisieren ihn Hauptmann, Wede-

kind, Andrejew, noch gibt er den Phantasiegebilden dieser Poeten persönlichstes Leben. So muß er denn einen andern Weg nach Rom suchen. Er zählt auf seine proteïsche Technik und auf die absolute, von jedem nervösen Rhythmus emanzipierte Sicherheit. Als welche immerhin Farbe und sogar Frische hat; wennschon der Stil nicht immer zutrifft, wie noch letztens in Bahrs ‚Konzert‘, wie vor einigen Jahren im ‚Erdgeist‘ zu sehen war. Vielleicht hat das literarische Klima des hamburger Thaliatheaters auf einen ursprünglich sehnsüchtig-sensiblen Künstler also gewirkt. Vielleicht klingt es komisch, wenn jemand Herrn Albert Bozenhard, den Mächtigen, für eine verwirrte, irrende Seele erklärt. Man ist zu bedeutend, um entschuldigt werden zu können. Mit all seinen Verwandlungskünsten bleibt Bozenhard der Routinier in puris naturalibus. Die als solche fast interessante Konvention der Thaliabühne hat in ihm den rechtmäßigen Ausdruck ihrer künstlerisch-unkünstlerischen kollektiven Individualität gefunden. Arthur Sakheim

Covent Garden

Im vorigen Sommer, nachdem der Plan einer zweiten Opernsaison an völliger Uninteressiertheit gescheitert war, tauchte plötzlich das Gerücht auf: der reiche Musikliebhaber und Orchesterleiter Thomas Beecham werde den Londonern endlich die lang ersehnte ständige Oper bescheren. Man hatte derartige Nachrichten in Verbindung mit andern Namen schon so oft gelesen, daß Skepsis am Platze war. Dann aber kam als hübsche Weihnachtsgabe die definitive Erklärung: Beecham werde im Februar und März eine Opernsaison abhalten, deren Hauptattraktionen ‚Salome‘ und ‚Electra‘ sein würden. Neben diesen zwei Werken waren zur Aufführung teils in deutscher, teils in englischer Sprache ausgesucht: ‚Tristan‘, ‚Carmen‘, ‚Hänsel und Gretel‘, mit einem frühen Preiswerk Debussys seltsam zusammengekoppelt, ‚Romeo und Julia auf dem Dorfe‘, der Miß Smyth ‚Strandräuber‘ und Sullivans ‚Ivanhoe‘.

‚Salome‘ wurde sofort vom Zensor verboten. Das war ein geradezu zynisch autokratischer Schritt des edlen Lords. Kürzlich erst hatte ja die Kommission getagt, die die ganze Zensurfrage gründlich studieren und neue Vorschläge zur Ausübung einer zeitgemäßern Zensur machen sollte. Dabei hatte sich herausgestellt, daß keinerlei direkte Vorschrift existiere, die Aufführung von Werken religiösen Inhalts oder von Werken mit biblischen Personen verbiete; tatsächlich war denn auch auf einen deutlichen Wunsch der Königin ‚Samson und Dalila‘ von Saint-Saëns freigegeben und aufgeführt worden. Das Verbot der ‚Salome‘ also kann nur eines von drei Motiven gehabt haben: entweder meinte der Zensor, was mit dem Alten Testament vorzunehmen erlaubt sei, sei deswegen noch lange nicht mit dem Neuen gestattet; oder aber er ist ein Anhänger der altmodischen und ein Feind der neuen Opernmusik und benutzt seine gänzlich unverantwortliche Stellung, seinen antiquierten Laiengeschmack dem ganzen Volke aufzudrängen; oder endlich drittens: er wollte einfach zeigen, daß er der absolute Herr sei und sich den Teufel um die

Kerls schere, die auf eine Anregung im Unterhause hin zu einer Kommission zusammengetreten waren, um — die Kühnheit! — über seine Amtsführung zu befinden. Die Antwort auf diesen Schritt Seiner Herrlichkeit bleibt hoffentlich nicht allzulange aus. Eine hat er schon erhalten: auf die Anregung Frederik Whelens, des rührigen Präsidenten der Stage Society, ist sofort eine Opera Society gegründet worden, deren Hauptaufgabe es sein soll, vom Zensor verbotene Opern zur Darstellung zu bringen. Und ‚Salome' wird zweifelsohne die erste derartige Oper sein, die zur Aufführung gelangt.

Beecham aber engagierte tüchtige Kräfte, aus Deutschland unter andern Frau von Mildenburg und Fräulein Faßbender. Die Regie wurde dem für hiesige Opernsaisons nachgerade unentbehrlich gewordenen Opernregisseur Willi Wirk von der münchner Hofoper übertragen, zu dessen besondern Gunsten es sprach, daß er seinerzeit die Inszenierung der ‚Electra' in Dresden geleitet hatte. Wirk hat denn auch hier wieder neue Lorbeeren geerntet. Der Enthusiasmus war groß und die Nachfrage nach Sitzen für ‚Electra' derart stark, daß Beecham eine Verlängerung ankündigte und bekannt machte, daß er im Sommer in His Majestys Theatre eine längere Saison leichterer Opern von ‚Figaros Hochzeit' bis zur ‚Fledermaus' abhalten werde, trotz der gleichzeitig stattfindenden grand season, und daß er im Herbst wieder in Covent Garden einziehen und einige Novitäten mitbringen wolle.

Die Vorstellungen der ‚Electra' sind glanzvoll verlaufen. Man hatte meistens wohlbekannte Vertreter für die Rollen gewonnen, hatte außerordentliche Mühe auf die Einstudierung verwandt und schließlich Strauß selber bewogen, einige Aufführungen seines Werkes zu dirigieren. Dazu kam, daß die Presse fast einmütig sich des Werkes mit einer erstaunlichen Wärme annahm. Das war sogar fast komisch. Man wollte offenbar beweisen, daß man keineswegs im Urteil über neueste Werke hinter andern zurück sei, vor allem aber wollte man dartun, daß die londoner Kritik viel leichter und spontaner Neues und Großes erkenne und lobe, selbst wenn es aus Deutschland komme, als die deutsche Presse. So weilte man denn mit Vorliebe bei den Schönheiten der Oper, fand, daß gewisse äußerliche Eigenheiten in der deutschen Presse auf das lächerlichste übertrieben worden seien, und es schien nach diesen Kritiken eigentlich, als habe Strauß die leichtverständlichste Oper für die breite Masse geschrieben.

Auch von ‚Tristan' gab es eine gute Aufführung, während die übrigen Vorstellungen sehr abfielen. ‚Ivanhoe' wurde von der patriotischen Presse gelobt, aber selbst zwischen ihren Zeilen las mans anders. Die aus landsmannschaftlichen Gründen in den Himmel gehobene Oper von Miß Smyth fand doch auch einige scharfe Beurteiler, und die Aufführung von ‚Carmen' war ohne Geist. Das Interesse scheint infolgedessen derart gesunken zu sein, daß Beecham die angekündigte Verlängerung der Saison wohl als aussichtslos angesehen hat; auf jeden Fall hat er sie abgesagt. Es scheint doch, als ob an einer im großen Stil geführten Oper die

Bilanz zwischen Ausgaben und Einnahmen selbst bei ziemlich hohen Preisen nicht ohne Subvention herzustellen ist. Eine solche Subvention besitzt die hiesige grand season in teuer bezahlten Abonnements auf zahlreiche Logen. Beechams Oper kann auf eine derartige Subvention nicht rechnen. Eine staatliche oder gar höfische Unterstützung ist auch völlig ausgeschlossen; höchstens würde der König einem solchen Unternehmen durch das Abonnement einer Loge und durch offen dafür an den Tag gelegtes Interesse zu helfen imstande sein. Und ob das genügen würde, ist keineswegs sicher. Frank Freund

Hardens Theaterjahr

Wir haben keine publizistische Erscheinung, die so tief, die so unlösbar mit dem Theater (in seinem makellosesten Sinne) verwachsen wäre wie Harden. Schauspielen ist ein priesterliches Können, eine Tempelgabe: den Vorhang vor sich selbst, vor seinem Geheimsten, Letzten, wegziehen zu dürfen; sich bis ins Kleinste, mit allen Regungen in die äußere Welt, in die Welt des Gesehenwerdens umzusetzen; den zarten Groll des Herzens, ein verschwiegenstes Lächeln der Seele in leisen, behutsamen, ‚nuancierten' Schwingungen mit Hilfe des Leibes, des Gesichts, der Hand, der Schultern, des Mundes auf uns zu übertragen. Schauspielen also ist beileibe nicht: Komödie spielen, heucheln. Sondern Schauspielen heißt eben: sich entkleiden, sich offenbaren, heißt: ehrlich sein bis zu einer Potenz, die Fanatismus ist. Harden ist, so angesehen, Schauspieler; er hat den Fanatismus. Dieser Mann, dessen Sichgeben stoffgewordener Stil ist, wird am meisten durch sich selbst Lügen gestraft, wenn er, wie an diesem Vortragsabend, behauptet, daß das Theater nicht Kulturfaktor sein könne, nur Kulturniederschlag sei. Denn sollte er, den das Theater gemacht hat, nicht mehr sein, als eines Niederschlages Niederschlag? Aber das sind Subtilitäten; es ist ungerecht, den Schmöcken bösen Willen und Neid und was nicht alles vorzuwerfen, wenn sie da nicht mitkönnen und von ‚Schauspielerei' reden; oder etwa Herrn Karl Kraus, den man, um beim Theater zu bleiben, höchstens die zu Harden korrespondierende Striesefigur nennen mag, beklatschen. Harden sprach nicht, wie angezeigt, von den Dingen des letzten Theaterjahrs; eher von den letzten Dingen des Theaters: dem Sinn des Theaters, dem Wesen der ewigen und den Schäden der heutigen Theaterkunst. Es ist sehr gleichgültig, daß man ihm nicht in allem, was er sagt, zustimmt. Künstler ist er und kein Dozent. Wie er die Dinge sagt; wie er den Worten die Aederchen mit seinem Herzblut füllt, ehe er sie entläßt; wie er sich brünstig einem Gedanken, einer Begeisterung, einem Zorn hingibt, sich daran verliert und dann plötzlich gleichsam erwacht und den Faden erst wieder finden muß; wie er uns mitreißt, hypnotisiert durch die Ueberredung seiner unruhvollen, nie sich gleichenden, züngelnden Mienen, so mitreißt, daß wir, ganz im Bann, für Sekunden ihm glauben, mit ihm glauben, daß der Kinematograph die Zukunft des Theaters und Josef Kainz ein, wenn auch nicht ganz talentloser, Fatzke ist: das ist die Kunst, als Mensch vor Menschen zu treten.

Walter Steinthal

Aus der Praxis

Patentliste

211 788. Vorrichtung zum Hervorbringen von Bühnengeräuschen, dadurch gekennzeichnet, daß die Einzeleinrichtungen für die verschiedenen Geräusche zu verwenden sind, jedoch einzeln in Betrieb gesetzt werden können.

Jean Charles Chipion Rousselot, Paris. 13. 7. 09.

Juristischer Briefkasten

K. P. Sie sind zur Zahlung der Agenturgebühr auch für den prolongierten Vertrag verpflichtet. Es ist im Vertrage bereits vorgesehen, daß er verlängert werden kann. Ferner ersieht man aus Ihren Angaben, daß der Agent eine Tätigkeit ausgeübt hat, dadurch, daß er bei der Direktion angefragt hat, ob sie beabsichtigt, Ihren Vertrag zu prolongieren.

Annahmen

Hans L'Arronge und Walter Turszinsky: Platos Schüler, Vieraktige Komödie. Düsseldorf, Lustspielhaus.

Maurice Maeterlinck: Der blaue Vogel, Fünfaktiges Märchenspiel. Berlin, Deutsches Theater.

Ernst Quadt (Ernst Wilde-Lyck): Jugendsünden, Vieraktiges Schauspiel. Liegnitz, Sommertheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

2. 4. Alfred Polgar und Armin Friedmann: Talmas Ende, Einaktiges Lustspiel. Wien, Deutsches Volkstheater.

Ludwig Rohmann: Im Burgwinkel, Dreiaktiges Schauspiel. Weimar, Hoftheater.

von Zwehlen: Mirjam, Eine Szene. Frankfurt am Main, Schauspielhaus.

6. 4. Gustav Kohne: Der Vorsteher von Holtebank, Komödie. Gotha, Hoftheater.

Hellmuth Mielke und Gustav Ollendorf: O heilige Cäcilie, Lustspiel. Barmen, Stadttheater.

2) von übersetzten Dramen

Bernard Shaw: Heiraten, Groteske. Berlin, Lessingtheater.

3) in fremden Sprachen

J. M. Barrie: Alte Freunde, Einaktige Tragödie. Der Zwölfpfundblick, Einaktige Komödie. London, Frohmans Theatre.

de Caillavet und de Flers: Der heilige Hain, Komödie. Paris, Variétés.

Paola Costa: Re Nasone, Vieraktige Historische Komödie. Rom, Teatro Argentina.

Deutsche Dramen im Ausland

London (Stage Society): ‚Vom andern Ufer', Einakterzyklus von Felix Salten.

Petersburg (Alexandratheater): ‚Tantris der Narr', Drama von Ernst Hardt.

Rom (Teatro Valle): ‚Das Ungeheuer', Drama von Jon Lehmann.

Neue Bücher

Ernst Leopold Stahl: Joseph von Auffenberg und das Schauspiel der Schiller-Epigonen. Hamburg, Leopold Voß. 235 S. M. 7,—.

Dramen

Siegfried Flesch: Brutus, Fünfaktiges Trauerspiel. München, Richard Etzold. 121 S.

Zeitschriftenschau

Maximilian Harden: Judith. Zukunft XVIII, 27.

Fritz Jacobsohn: Zur Genesis der Operette. Theater 15.

Rudolf Krauß: Ibsens ‚Hedda Gabler‘ im Entwurf und in der Ausführung. Beilage zur Vossischen Zeitung 14.

Max Meyerfeld: Shaws Apostel (Julius Bab). Literarisches Echo XII, 13.

Heinz Potthof: Vom Dienstvertragsrecht der Bühnenangehörigen. Der neue Weg XXXIX, 13.

Oscar A. H. Schmitz: Schauspielerinnen. Theater 15.

August Strindberg: Hamlet. Der neue Weg XXXIX, 11, 12, 13.

Georg Terramare: Chantecler. Oesterreichische Rundschau XXIII, 1.

Hermann Waldeck: Das mannheimer Hof- und Nationaltheater und die Aera Hagemann. Bühne und Welt XII, 13.

Prozesse

Eine interessante Entscheidung von prinzipieller Bedeutung hat in einem Streit zwischen einem berliner Theaterdirektor und einer Bühnenkünstlerin die 16. Zivilkammer des Landgerichts I gefällt. Die als Klägerin auftretende Schauspielerin L. war entlassen worden, weil sie ihrem Direktor vor versammeltem Bühnenpersonal den Vorwurf gemacht hatte, er schikaniere sie. Fräulein L. begründete vor Gericht diesen Vorwurf damit, daß sie zwar mit 6000 Mark Jahresgage engagiert sei, trotzdem aber fast gar nicht oder doch nur in ganz untergeordneten Partien beschäftigt würde. Das habe sie schließlich dermaßen aufgebracht, daß sie sich zu der Aeußerung hinreißen ließ. Nach einer sehr eingehenden Beweisaufnahme verurteilte das Landgericht den Theaterdirektor dem Antrage gemäß und erklärte mit folgender Begründung die Entlassung für unberechtigt: Die zwischen Direktor und Schauspieler geschlossenen Verträge sind nach Treu und Glauben so auszulegen, daß eine Beschäftigung des Künstlers nach Maßgabe seiner Kenntnisse und Fähigkeiten erfolgen muß. Stehen dem Direktor mehrere gleich gute Kräfte zur Verfügung, so darf er nicht einzelne davon von der Beschäftigung ausschließen. Der zu den bessern Kräften zählende Künstler wird durch geringe oder ganz fortfallende Beschäftigung erheblich geschädigt, weil er die Routine verliert und an künstlerischem Ansehen einbüßt. Die Klägerin blieb 300 Tage im Jahr gänzlich unbeschäftigt. Eine so geringe Beschäftigung, zumal in untergeordneten Rollen, bei einer Schauspielerin mit 6000 Mark Gage ist auffällig. Es ist erklärlich, daß sich die Klägerin zurückgesetzt fühlte, und bei ihrem nicht unberechtigten künstlerischen Ehrgeiz an eine Schikane ihres Direktors glaubte. In Anbetracht dieser Umstände gab die Aeußerung dem Beklagten keinen triftigen Grund, die Klägerin zu entlassen.

Engagements

Aschaffenburg (Stadttheater): Walter Ries.

Aussig (Stadttheater): Bertel Ott 1910/11.

Bamberg (Stadttheater): Gretchen Ernst 1910/11.

Berlin (Deutsches Theater): Albert Blumenreich 1910/15.

— (Friedrich - Wilhelmstädtisches Schauspielhaus): Ernst Neßler, Edina Vogel, Emilie Richter.

— (Hebbeltheater): Fritz Fehèr, Hans Felix, Emilie Giesrau.

— (Lessingtheater): Hildegard Osterloh.

— (Schillertheater): Fritz Achterberg.

Binz (Kurtheater): Dr. Rudolf Frank.

Braunschweig (Hoftheater): Steffi May 1910/13.

Bremen (Stadttheater): Fritz Aigner 1910/12.

Breslau (Vereinigte Stadttheater): Walter Klose.

Bromberg (Patzers Sommertheater): Paul Thierfelder 1910.

Coethen (Sommertheater): August Bletzer 1910.

Dorpat (Sommertheater): Luise Findeisen 1910.

Dresden (Zentraltheater): Dora Debicke, Sommer 1910.

Eisenach (Stadttheater): Hans Conradi 1910/11.

Elster (Kurtheater): Else Schwarz 1910.

Essen (Stadttheater): Willy Roos.

Flensburg (Sommertheater): Walter Jensen 1910.

Frankfurt am Main (Schauspielhaus): Dr. Hugo Krauß 1910/13.

Freienwalde (Kurtheater): Dagmar Karoff.

Görlitz (Wilhelmtheater): Ernst Gerlach.

Hamburg (Deutsches Schauspielhaus): Olla Bauer, Hans Pichler.

— (Neues Theater): Conchita Clarens.

— (Stadttheater): Martha Weber.

Hanau (Stadttheater): Anny Rubens.

Hannover (Hoftheater): Hubert Hopkirk 1910/15.

Hildesheim (Neues Stadttheater): Dora Dorant, Max Sandhage, Carl Vogt 1910/12.

Homburg (Kurtheater): Anny Rubens 1910.

Jena (Stadttheater): Richard Salzmann 1910/11.

Königsberg (Luisentheater): Heinrich Bertini.

— (Stadttheater): Charlotte Uhr 1910/12.

Kreuznach (Kurtheater): Hans Zeising 1910.

Kudowa (Sommertheater): Richard Oswald 1910.

Leipzig (Schauspielhaus): Dr. Otto Groß 1910/13.

Lübeck (Vereinigte Stadttheater): Otto Brodowski 1910/12.

Magdeburg (Stadttheater): Paul Struensee.

Metz (Stadttheater): Katharina Jüttner, Anna Zalewski 1910/12.

München (Hoftheater): Ernst Alves.

Neustrelitz (Hoftheater): Heinrich Kamnitzer, Oscar Leitner 1910/11.

Nürnberg (Apollotheater): Theo Friedrichs, Anny Rademaker, Sommer 1910.

Plauen (Stadttheater): Theo Friedrichs.

Posen (Apollotheater): Margarete Carlsen, Hermann Dalichow, Curt Koßwig, Sommer 1910.

— (Neues Stadttheater): Charlotte Gaston.

Potsdam (Schauspielhaus): Georg Steinmetz 1910/12, Heinz Torsen.

Reichenberg in Böhmen (Stadttheater): Oscar Schlessen 1910/11.

Saarbrücken (Thaliatheater): Dora Blobel 1910/11.

Salzungen (Kurtheater): Eva Benndorf.

Schweidnitz (Stadttheater): Ludwig Lindner 1910/11.

Stuttgart (Residenztheater): Wulf Haidyl 1910/11.

Thorn (Stadttheater): Benja Adalbert, Johanna Eckermann, Edwin Schäfer, Bertha Schramm.

Warmbrunn (Kurtheater): Georg Steinmetz 1910/12.

Wiesbaden (Hoftheater): Victor Walberg.

Zittau (Stadttheater): Magda Karden 1910/11.

Zürich (Stadttheater): Gaston Werner 1910/12.

Zwickau (Stadttheater): Hans Belusa.

Nachrichten

Dr. George Altmann, Regisseur und Dramaturg des mannheimer Hoftheaters, hat das Deutsche Theater in Hannover vom Herbst ab auf fünf Jahre gepachtet und sich zur Uebernahme aller Autoren- und Mitgliederverträge verpflichtet.

Der Herzog von Coburg-Gotha hat den Hoftheaterdirektor Georg Benda mit der Führung der Intendanturgeschäfte beauftragt. Der Posten eines Generalintendanten wird vorläufig nicht besetzt werden.

Else Kupfer vom berliner Deutschen Theater geht zum Varietee über.

Die Presse

1. Bernard Shaw: Heiraten, Groteske in drei Akten. Lessingtheater.

2. Leo Walther Stein: Das Leutnantsmündel, Schwank in drei Akten. Lustspielhaus.

Lokalanzeiger

1. In seinen absichtlich grotesken Schlußwendungen kein lustiger Ulk, sondern eine kecke Anulkung des Publikums, mit deren Langweiligkeiten und Albernheiten die über die drei Akte verstreuten gelungenen Scherze und paradoxen Einfälle nicht versöhnen können .

2. Die ausschweifende Phantasie eines deutschen Schwankdichters macht in diesem neuesten Bühnenwerk überwältigenden Humors einen schneidigen preußischen Leutnant zum Vormund eines reichen und schönen Backfisches, woraus sich die für einen abendfüllenden Schwank unabwendbar nötigen Verwicklungen ergeben.

Börsencourier

1. Diese ‚Ehe', die einem den Geschmack an der Ehe verleiden kann, wohl auch verleiden soll, ist ein wüstes, wirres, endloses Geschwätz. Ein englisches Publikum würde es sich schwerlich gefallen lassen, daß man ihm vier Wochennummern des ‚Kladderadatsch' auf dem Theater aufführt, uns aber wurde gestern so etwas wie ein Bündel von Heften des londoner ‚Punch' in Dialogform vorgesetzt.

2. Nicht die durchsichtige Handlung machte den Erfolg, sondern das reiche episodische Beiwerk: ein Mosaik aus neuem und altem Humor, aus vielen Witzworten und drolligen Situationen.

Berliner Tageblatt

1. Wenn wir mit jemand lachen sollen, müssen seine Witze Pointen, muß sein Geist Schärfe haben; und wenn uns dieser jemand gar auf dem Theater unterhalten will, erst recht. Aber in dieser Groteske ist der Witz matt und der Geist mager, und das Stück als solches zerflattert noch mehr in alle Winde, als es sonst schon bei Shawschen Stücken der Fall ist. Und wenn wir uns zu Anfang dennoch amüsierten, so lag das mehr an dem dankbaren Thema als an der Art, in der es abgehandelt wird.

2. Bewunderungswürdig ist es, wie Herr Stein seinen Stoff auf drei Akte und einen ganzen Theaterabend zu verteilen vermag. Er tut es mit einem behäbigen Humor und manchem Situationswitz, so daß man ihm beileibe nicht böse sein kann.

Morgenpost

1. Shaw hat einen breiten aphoristischen Diskurs über Liebe, Ehe, Heiraten oder Nichtheiraten geschrieben; eine endlose Plauderei, ein Herbarium von Redeblümchen. Um die Sache lebhafter zu machen, häuft er die Aphorismen zu ‚Rollen' und läßt sie verlesen. An die Bühne hat er dabei wohl gar nicht gedacht; wenn sich Direktoren finden, die so etwas doch aufführen, dann mögen die es mit ihrem Publikum ausmachen.

2. Man kann gar nichts einwenden, um so weniger, als alles nett und liebenswürdig gemacht ist und sich von Uebertreibungen fernhält

Vossische Zeitung

1. Es fallen recht witzige Bemerkungen. Shaw selbst hat entschieden schon blendendere gehabt, und wenn wir der Neuheit seiner sensationellen Erscheinung nicht nachgeben, er leistet viel weniger als Sardou in seinen guten Jahren, als er die ‚Cyprienne' so graziös durchplauderte, ohne das Lustspiel zum Stillstand zu bringen.

2. Die Handlung des Stückes geht im ganzen fließend weiter; da, wo sie zu stocken droht, helfen viele oft sehr schlagende Witze.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 16
21. April 1910

Das Drama / von Wilhelm von Scholz

Ein Vortrag

(Fortsetzung)

Und doch ist es nicht weniger, was wir erwarten an Raum, der sich öffnen wird. Von einem Vordergrund, auf dem lebensgroße Gestalten stehen, die uns zum ergriffenen Teilhaber ihres Wollens und ihrer Geschicke machen, in deren naher Mitte wir für einige Stunden leben sollten — von einem solchen großen Raumvordergrund aus will unser Auge (wie bei jedem Anblick, den die Wirklichkeit uns bietet) in einen noch nicht allzufernen Hintergrund tauchen, aus dem das Einzelne herantritt; einen Hintergrund allgemeinern Lebens, mit dem es wurzelnd zusammenhängt, in dem es Ausgleich findet, und auf dem das Drama nicht mehr, wie für die nächsten Gestalten, als endgültig, sondern als vorübergehendes Schicksal erscheint. Der Dichter muß Ihnen, das verlangen Sie, mit symbolischer Vergegenständlichungskraft, in hereinspielenden Lebenserscheinungen, diesen Hintergrund so darstellen, wie ihn die bemalten Leinwände des Theaters vor Ihnen aufrollen. Wenn der Dichter für die Handlung seiner Personen eine alte Gasse, einen Marktplatz, ein städtisches Tor als Prospekte aufstellt, so bleiben Ihnen diese Bilder tot, wofern er nicht das Leben einer Stadt, wie fernes Geräusch und Rollen, wie Gesetze und Macht, wie Wollen und Leiden vieler Menschen, in die gemalten Hintergründe zu dichten vermag. Wofern er Ihren Blick nicht immer für Augenblicke sich weiten und über dem Einzelnen im Allgemeinen ausruhen läßt. Wofern er Ihnen nicht zu geben vermag, daß Sie die nahen Gestalten seiner Dichtung in der Ihnen zugehörenden Lebensluft empfinden. Vermag er das, dann werden die leichten Kulissen zu steinernen Mauern, Häusern und Toren, zu Domen und Sälen, zu Felsen, Wald und blühender Flur.

Aber Sie erwarten noch mehr an Raum und Weite hinter dem Vorhang. Sei die Szene auch nichts in allen Aufzügen als ein

Zimmer: durch irgend ein halbverhangenes Fenster fällt Licht, sieht der letzte, weiteste Hintergrund alles irdischen Geschehens, der Himmel, herein. Auch ihn fordern Sie als Raum vom Dichter. Wie das Treiben einer Stadt, eines lärmenden Feldlagers, eines gesindereichen Königsschlosses Fäden wirken muß in das Bühnenwerk, dem eines dieser Bilder Rückwand ist, damit Leben vor Ihnen stehe, so muß in jedes Drama die Weite des letzten uns noch erkennbaren Hintergrundes, in den wir all unser Sein weit zurückdichten, hereinscheinen. Wenn Sie wollen, aus dem rein bühnentechnischen Grunde, damit der Himmels- und Wolken-Prospekt nicht Kulisse bleibt, sondern Leben wird. Zeit und Ewigkeit müssen den Ring um das Drama schließen.

Es ist nicht ein philosophisch-systematisches Weltbild, das den Dichter befähigt, den Horizont um sein Geschehen aufzurollen. Es ist die Kraft eines Weltgefühls, eines Seinsempfindens, die er wie Erschauern in seine Gestalten einzugießen vermag, daß sie in ihrem entrückten Schicksal all unser Schicksal miterleben, daß ihr noch so besonderes Geschick ihnen plötzlich zum allgemeinen Geschick alles Lebendigen wird. Mehr aber als das lyrisch bekennende, aus der Handlung aufleuchtende Dichterwort, das er seinen Gestalten gibt, und das uns mitschwingen läßt in und über dem Geschehen, mehr als alles Gefühl ist es eine Fähigkeit im Dichter, mit der er das All um sein Werk schafft, die letzte und unerklärlichste, die nur wenigen Dichtern gegeben ward, die Fähigkeit: Schicksal zu dichten. Ich glaube nicht, daß sich ganz sagen läßt, was das heißt.

Was ist Schicksal? Mehr sicher als das schlechthin folgerichtige Geschehen. Es ist ein Ueberkausales. Es ist ein Ueberraschendes, das wie ein willkürlicher Einfall auftritt und, indem es wachsend von seiner Wirklichkeit überzeugt, als das Notwendige erscheint. Die Fähigkeit, Schicksal zu dichten, ist vielleicht das Hören rhythmischer Beziehungen zwischen den Geschehnissen, sich in Harmonien lösender oder zerbrechender Dissonanzen zwischen den Charakteren und ihrem äußern Erleben. Es ist vielleicht ein Gefühl für magnetische, abstoßende und anziehende, Kräfte im Leben, die fördernd und vernichtend Wirkungen schaffen. Es ist vielleicht das erahnte Gesetz im Zufall, das den sonderbar packenden Charakter bestimmter persönlicher Züge im bestimmten, unpersönlichen Kräftechaos hat — wie sich für Augenblicke gestaltende Umrisse eines Kopfes, einer Hand in treibendem Gewölk. Vielleicht die lebensähnlichste Zeugungskraft einer Phantasie, die mit jeder neu hingezauberten Vision überrascht und doch die vorangegangenen Bilder irgendwie vollendet und erfüllt. Der Dichter, dem sie eignet, wendet sich reifend von dem bloßen Beobachten der ihm begegnenden Charaktere ab und sucht darüber den Schicksalssinn der einzelnen Leben zu verstehen.

So also erwarten Sie hinter dem geschlossenen Vorhang die

Welt: den Vordergrund; einen nahen, doch schon allgemeinen Lebenshintergrund, aus dem heraus die Gestalten in den Vordergrund treten; und einen letzten weiten Allhintergrund, in den sie aus dem Mittelgrunde verschwinden, ehe der Vorhang fällt — einen Allhintergrund, der gleichzeitig vor Ihnen und in Ihnen ist, in dem allein der Reigen der Gestalten in Ihre Seele tritt und Sie aus dem Theater begleitet.

Vielleicht ist das intensive Erleben dieser drei Gründe der Welt — der Welt, wie sie mächtiger Wille, die Wirklichkeit als Elemente packend und noch einmal, ungeheuer und doch erfaßbar, körperlich sinnfällig und doch sichtbar durchgeistet, zeitlich vergehend und doch in sich wiederkehrend, noch einmal gestaltete und aufbaute — vielleicht ist das Erleben dieser neuen, verdrängend in die wirkliche getürmten Welt das Höchste, Beste, Letzte, was Sie von der Bühne erwarten; und das Drama nun das wundervolle, köstliche Mittel, diese Welt vor Menschen hinzuzaubern; das Mittel, das die Erregung schafft, welche erst diese Welt glaubt, sieht, erlebt.

Es gibt Mittel, die so hoch sind, solcher Vollendung der Handhabung bedürfen, um zu sein, daß sie selbst fast als ihr einziger Zweck erscheinen. Solch ein Mittel ist das Drama.

Die Erlebnisse, die Ihr Vorgefühl bestimmen, von denen ich einige nannte und in Ihre Erinnerung rief, haben gemeinsam das Spiel in Gegensätzen und mit ihm die Kraft der Erregung. Gleichzeitig zusammenklingend oder einander folgend sind Gegensätze aller Abstufungen lebendig. In Gegensätzen schreitet jedes der großen Werke, die ein Gefühl vom Wesen des Dramas in uns schaffen.

Ich erinnere Sie aus dem ‚Macbeth' an die Nachtszene auf dem Schloßhof von Inverneß. Was Sie bei diesem Auftritt als zitternde Erregung und Spannung fühlen, ist nichts als das Ineinanderverschränktsein von Gegensätzen, die immer sich ablösend oder im Zusammenklang sich verstärkend und das seltsame Gebilde eines Zweitones im Gefühl zeugend, einander wie in einem musikalisch schreitenden Rhythmus folgen. Der Mann, der mutlos wird, und das unerschütterte Weib. Der Mörder, in den die Furcht vor seiner Tat schlug, das blickschnell gewandelte Aussehen der Tat vor und nach der Begehung. Daran schließend die fröhliche, weinlaunige Schlaftrunkenheit des Pförtners; sein gemächliches Zaudern, das gleichzeitig letztes Warten des Schicksals ist. Als neuer Gegensatz das Grausen aus der empörten Natur, das die beiden Ankömmlinge hereinbringen. Und dies ganze Spiel von Gegensätzen hineingebannt zwischen die vom Drama noch auseinandergehaltenen, großen Handlungsantithesen von Tat und Vergeltung, in denen schon eine der höchsten Formen des dramatischen Gegensatzes Erscheinung wird: die gleichzeitig Folge und

Rückschlag sind, die, um sich zuletzt aufzuheben, auseinander, wie durch Urzeugung, hervorgehen.

Nichts als Gegensatz sind auch die andern Beispiele, die ich in Ihr Gedächtnis rief: der Richter wie der König, die, ohne es zu wollen oder es zu wissen, ihre eigene Schuld ans Licht ziehen, um über sie und sich zu richten; der Sohn, der, um den Vater zu rächen, die Mutter töten soll, der, soviel er Pflicht erfüllt, soviel auch verletzen muß; der Mächtige, der in seinem höchsten Wollen, im Gefühl völliger Unerschütterlichkeit stürzt. Demetrius, der betrogene Betrüger, der im Moment seiner innern Entwurzelung gekrönt wird.

Sie können, wenn Sie Drama denken, nicht los vom Gegensatz; und von dem Leben, das er mit sich führt, dem Kampf; und von der Form, in der er sich im Willen spiegelt, dem Konflikt.

Wenn Sie auf den großen Vorhang vor sich schauen, der wie undurchdringliche Zeit über dem längst vergangenen Geschehen des Dramas herabhängt, harrend, daß der Dichter ihn lüfte, die zwischengelagerte Zeit durchsichtig mache, so erwarten Sie einen Kampf. Sie fühlen, daß Kampf und Konflikt die einzige Form ist, in der sich die Vielheit — die für uns, trotz aller aus dem Ich herausgestrahlten Einheit, die Welt immer bleibt — daß Kampf die einzige Form ist, in der sich die Vielheit einzelner Selbständigkeiten überhaupt darstellen kann, daß er die lebensgegebene Weise jedes Geschehens ist: vom Werden des einzelnen Entschlusses im Menschen, über das Sichbilden von Verhältnissen, Freundschaften weniger, bis hinauf zum Entstehen der großen menschlichen Werte und Errungenschaften, der Gründung der Reiche, der Religionen, der volksbeglückenden Gesetze. Sie fühlen, daß alles Nebeneinandersein der Dinge im Raum ein Sichstreitigmachen des Raums, ein Sichverdrängen ist; fühlen, daß jede geringste Verschiedenheit sich zum Gegensatz und Kampf auswachsen kann, daß die Andersheiten, wenn sie volles Leben werden, einander ableugnen und vernichten müssen. Sie fühlen, daß alle Ruhe geordneten Lebens nichts ist als ein fortwährender verhüllter Kampf; oder ein nur durch die gewaltigsten Gegendruckkräfte, durch Macht und Gesetze geknebelter, erstarrter — wie ein in Wellen gefrorener See — der bereit ist, bei der geringsten Lockerung des lastenden Gewichts aufzubrechen und in wilden Kräften zu spielen. Sie sind sich dabei bewußt, daß der von der Menschheit geschaffene Machtdruck des Gesetzes, des Rechtes, des geordneten Staates, der allein das Leben in Vergesellschaftung möglich macht, noch nie stark genug war, den Kampf ganz zu binden. Weder ehedem noch heut reichte der Druck gewordener und beherrschter Verhältnisse, in dem wir in schwer sich teilender Flut schreiten, überall hin. Immer reißt sich an seinen Rändern kampflustig das Verbrechen los. Immer wallen mehr oder weniger plötzliche Umwälzungen selbst in der Mitte der gespannten Kräfte auf. (Schluß folgt)

Die Braut von Messina

Dich begrüß ich in Ehrfurcht . . . Wer es noch könnte! Aber der verständnisvolle Respekt des geschulten Literarhistorikers wird, wenigstens im Theater, von der monumentalen Uninteressiertheit des gegenwartfrohen Zuschauers mit jeder Szene widerstandsunfähiger gemacht. Daß der Autor Schiller heißt, ist kein Grund, die Mumienhaftigkeit dieses Trauerspiels mit Chören zu vertuschen. Rechts Zitate, links Zitate, in der Mitte auch Zitate. Mit Grausen sieht man sie von weitem; und findet in den eigentlichen Vorgängen der Tragödie keinen Trost. Bleiben wir pietätlos. Diese Tragödie macht mit ihren veralteten Mitteln die Wahrheit, daß niemand dem verhängten Geschick entflieht, zur Banalität, zu einem Thema für Schulaufsätze, wie sie nicht sein sollen. Das müßte denn überhaupt die Theaterbestimmung der ‚Braut von Messina‘ werden: während der Ferien unsrer höhern Lehranstalten — nicht etwa als Beispiel, sondern, um so eindringlicher, als Gegenbeispiel für die Macht und die Schönheit des antiken Dramas zu dienen. Für uns, für seine eigene Generation hat Reinhardt von Schiller nur noch ‚Wallenstein‘ und ‚Demetrius‘ zu spielen. Daß er uns mit der ‚Braut von Messina‘ gleichfalls fesseln zu können gehofft hat, ist ein fundamentaler Irrtum, aus dem die andern Irrtümer der Aufführung mit Notwendigkeit folgen.

Nämlich so. Um die ‚Braut von Messina‘, nach der es niemand verlangt hat, auf die Bühne zu bringen, muß man an sie glauben. Das scheint Reinhardt getan zu haben. Er hat aber nicht allein an ihre wortkünstlerischen Werte, sondern offenbar auch an ihre geistige Größe geglaubt oder doch wenigstens außer acht gelassen: daß die Chöre nach seiner Methode nur dann behandelt werden dürften, wenn ihre geistige Größe außer Zweifel stünde. Das ist zum Glück nicht der Fall. Man vergesse, daß man bereits mit der Muttermilch den frommen und kritiklosen Schauder vor der Heiligkeit der Schillerschen Dichtungen eingesogen hat, und bilde sich einmal ein, daß man diese Chöre zum ersten Mal vernimmt. Da wird man erfahren, daß des Lebens Güter ungleich verteilt sind; daß Völker verrauschen und Namen verklingen; daß der Mensch für den kommenden Morgen etwas muß fürchten und hoffen und sorgen; daß der Friede schön ist, ein lieblicher Knabe; daß die böse Saat böse Früchte trägt; daß es Zeit ist, die Unfälle zu beweinen, wenn sie nahen und wirklich erscheinen; daß auch aus entwölkter Höhe der zündende Donner schlagen kann; daß selig zu preisen ist, wer in der Stille der ländlichen Flur kindlich ruht an der

Brust der Natur; daß der Schlummer des Toten schwer und tief ist, daß der Tote infolgedessen starr und fühllos am Boden liegt, und daß ihn erstaunlicherweise nicht einmal des Hifthorns fröhlicher Laut mehr erweckt. Ich will mich nun keineswegs über die Herzigkeit dieser Sprüchel auf eine billige und rationalistische Weise lustig machen. Es handelt sich hier nur darum, wie Behauptungen von solcher Bedeutsamkeit für die Bühne zu bewältigen sind. Meines Erachtens wäre diejenige Regie die beste, die die Musik dieser Chöre dazu brächte, ihren Inhalt zu übertönen. Bei Reinhardt hat man zunächst den Eindruck, als ob er ganz von musikalischen Prinzipien ausgehe, und da man ihm allgemein vorgeworfen hat, daß er das in zu hohem Grade tue, wird es paradox klingen, wenn ich sage, daß er es in viel zu geringem Grade tut. Tatsächlich müßte die Orchestrierung der Chöre Selbstzweck sein. Hier ist sie leider nur Mittel zu dem Zweck, uns den unsterblichen Gehalt dieser Verse förmlich einzubläuen. Ein Strom verworrner Stimmen wälzt sich anfangs, wie bei Schiller, so bei Reinhardt, brausend her. Dann aber klärt sich im Deutschen Theater die Verworrenheit nach einem System, dessen Absicht es zu sein scheint, über Schillers Gedanken keinerlei Mißverständnis aufkommen zu lassen. Wir haben nicht das einfache ästhetische Vergnügen, eine Menge klangvoller Zeilen vorbeirauschen zu hören: wir haben so etwas wie Instruktionsstunde. Wir lernen, was wissenswert ist. Wir blicken in die Werkstatt des Schillerschen Geistes. Wovon eine schmeichelhafte Einschätzung unsrer Gehirnkräfte befürchtet, daß wir es nicht gleich erfassen, das wird uns ein, zwei, auch drei Mal wiederholt. Immerhin: ein ständiger Wechsel zwischen Andante religioso und Allegro furioso, zwischen ungestümem Accelerando und beschwichtigendem Ritardando, zwischen Fortissimo und Pianissimo wird mit einer bewundernswert vollkommenen Kunst der Uebergänge vollzogen. Ich verkenne denn auch keinen Augenblick die ungeheure Arbeit, die in dieser Belebung und Individualisierung der Chöre, in dieser plastischen Ausschattierung aller ihrer Windungen, in dieser rücksichtslosen Durchleuchtung ihrer Geheimnisse steckt. Das Unglück ist eben nur, daß es nirgends ein Geheimnis zu durchleuchten gibt. Reinhardt arbeitet mit Röntgenstrahlen, wo selbst dem schwächsten bloßen Auge nichts verborgen bliebe. Es ensteht ein Mißverhältnis zwischen Aufwand und Ertrag, das (Gott verzeih mir die Sünde!) stärker peinigt als die altmodische Eintönigkeit einer gemeinsamen Deklamationsübung.

Die Inszenierung ist vornehm und einfach, nobel und doch nicht überladen. Um die höchstens in Düsterkeit prangende Halle, unter

dem säulengetragenen herrlichen Dach schwebt und schwelt es von Schwermut und Trauer. Von den Schauspielern hat es am leichtesten, diese Stimmung festzuhalten, die Sandrock. Ihr Organ ist nächtig gefärbt. Es grollt und wetterleuchtet, aber es gewittert auch mit allen Prächten eines solchen Naturereignisses und vergißt dabei nicht, daß es sich in gebundener Rede auszutoben hat. Ihr größter Moment ist da, wo aus der Demut ihres Schmerzes plötzlich der wilde Haß gegen die Götter schlägt. Ihre kleinsten Momente sind die, wo sie ganz Mutter, also ganz Weichheit, ganz Wärme, ganz Herz sein soll. Da ist sie ziemlich kalt und erkältend. Von ihren drei Kindern ist am trefflichsten Beatrice geraten. Die Heims hat für diese Gestalt, soweit hier von Gestalt die Rede sein kann, jene abwechselnd leidenschaftliche und sanfte Sentimentalität, die ihre persönlichste Note ist, die sie aber im Stildrama bisher niemals so dialektrein auszudrücken verstanden hat. Der Unhold der Familie ist auch schauspielerisch Herr Beregi. Wenn der Don Cesar nicht seine letzte Leistung am Deutschen Theater wäre, so müßte er für seine unbeseelte Grimassenschneiderei kritisch gestäupt werden. Aber trotzdem es seine letzte Leistung ist, bleibt es unverständlich, warum Reinhardt ihn nicht mit Moissi die Rolle hat tauschen lassen. Wir hätten das Vergnügen gehabt, ihn schon eine Stunde früher als Leiche zu sehen, und Moissi hätte den Vorteil gehabt, die Ungebärdigkeit, mit der er seinen Don Manuel entstellt, weil er sie ihm aus eigener Machtvollkommenheit andichtet, aus dem Temperament des Don Cesar entwickeln zu dürfen. Aber wo er nicht aus heiterm Himmel schreit, ist seine Redekunst so königlich wie seine Haltung. Er wäre wahrscheinlich ein ebenso funkelnder Bohemund wie Herr Hartau und sicherlich ein mächtigerer Cajetan als Herr Diegelmann, der den Eindruck seiner Klagen und Anklagen durch den Ton eines guten Onkels und die Maske einer alten Tante wesentlich abschwächt. In Wahrheit ist Führer des ersten Chors, Glanz beider Chöre und schauspielerischer Höhepunkt der Gesamtaufführung wieder einmal Wegener, der zu viel Springlust in den Gliedern hat, um sich als Berengar mit reiner Rhetorik zu begnügen, aber auch zu viel Stilgefühl und Geschmack, um mit dem kleinsten Schritt aus dem Rahmen zu treten. Die Gräuel des Lebens haben das weiße Haar auf dem ehernen Kopf dieses unbeugsamen Mannes gesträubt, haben den trotzigen Klang seiner tiefen Stimme noch mehr verfinstert. Es ist ein Gegenstück zum unvergeßlichen Gloster desselben Wegener. Aus der ganzen ‚Braut von Messina', nach der es niemand verlangt hat, haftet nichts so fest, wie das Bild dieses Berengar, den vorher niemand bemerkt hat.

Hippolyt / von Ludwig Hatvany

Nach dem Theaterabend dachte ich mit Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: Das Stück ist unaufführbar. Die Aufführung gab dem liebenswürdig konferierenden Gelehrten recht. Und ich freute mich, wenigstens einmal in meinem Leben der Meinung eines Philologen zu sein. Aber nicht lange sollte die Herrlichkeit dauern. Als ich nämlich Tags darauf die alte Tragödie wieder vernahm, schien es mir, als ob sich eine Aufführung sehr gut denken ließe.

Am Anfang steht Aphrodite, am Ende erscheint Artemis. Auf diesen beiden Gestalten ruht das ganze Stück. In der Aufführung der Akademischen Bühne jedoch bekamen wir keine der Göttinnen zu sehen. Warum? Wahrscheinlich sollte uns dadurch das Drama menschlich näher gebracht werden. Aber beinahe ließe sich sagen: Das Stück kommt uns menschlich um so näher, je weiter es ins Uebermenschliche, Göttliche gerückt wird.

Den Fall der Phaedra und des Hippolyt hat Euripides, ob er gleich einen starken Hang zu physiologisch-pathologischen Beobachtungen hatte, nie zu einem pathologischen Drama im modernen Sinne bearbeiten wollen. Wenn sich auch manche Ansätze dazu finden. Aber Ansätze finden sich schließlich in Euripides zu allem. Zur romantischen Schicksalstragödie ebensogut wie zu Ibsens Vererbungsdramen. Die Amme Phaedras predigt sogar Shawsche Moral. Aber man darf das Stück auf Grund dieser täuschenden Analogien a posteriori weder beurteilen, noch aufführen wollen. Es muß ein griechisches, religiöses Schauspiel bleiben, mit der ganzen Göttermaschinerie, die dazu gehört und darin wesentlich ist.

Die Entgötterung und pathologische Vermenschlichung war ein grober Fehler. Der Regisseur hätte sein Recht zu streichen anderswo geltend machen sollen. Euripides ist ein unheimliches Gemisch von wundervoller Wunderpoesie und uns kalt erscheinender Kasuistik. Die liebestolle Phaedra fängt plötzlich an, kühl zu räsonnieren über Schuld, Versuchung, Tugend. Theseus in dem Augenblick, wo er dem Sohn, dem angeblichen Verführer seiner Stiefmutter, die sich eben erhängt hat, bittere Vorwürfe machen soll, und wo wir ein heftiges, unerhörtes Lostoben der Leidenschaft erwarten — Theseus stellt in diesem Augenblick Betrachtungen an über Verstellung und Wahrheit, über Treue und Falschheit. Auch Hippolyt, der einfache Jüngling, gibt Antworten wie ein Sophist.

Der Leser des Euripides kann sich immerhin vor Augen halten, daß der Grieche seine Freude hatte an zufälligen Uebereinstimmungen von Vorstellung und Begriff. Für das griechische Hirn war der Syllogismus eine Macht, mit der sichs in die Tiefe des Weltgeheimnisses dringen ließ. Daher brachte ihr buntes Spiel den Zuhörer —

für den es in Euripides keinen Zwiespalt von Gefühls- und Verstandespoesie gab — in ähnliche Aufwallung wie uns irgendein lyrisches Intermezzo im Drama.

Das alles kann sich der geschulte Leser vor Augen halten; aber für ein Theaterpublikum — sollte man meinen — sind das zu große Anforderungen. Man steht ganz ratlos vor dieser räsonnierenden Dichtung. Der Regisseur hätte von diesen unbegreiflichen Stellen nur so viel beibehalten sollen, wie genügt, um uns einen Nachgeschmack dieser hellenischen Sinnesart zu geben. Und dazu genügt sehr wenig.

Ein modernes Schauspiel, das das Sujet der Phaedra behandelte, ließe sich kaum denken ohne die große Szene zwischen der verliebten alten Frau und dem jungen, keuschen Hippolyt. Seelische und körperliche Details würden wir verlangen. Euripides verfährt anders. Er erreicht die Stimmung, indem er die Hauptgestalten nahezu vernichtet, die Atmosphäre um sie herum aber aphrodisisch durchtränkt. Es ist ein mittelbares Verfahren. Aphrodite tritt auf und spricht von ihrer eigenen Macht; vor dem Jüngling, der die Göttin verachtet, erscheint ein warnender geheimnisvoller Greis; von der furchtbaren, vertilgenden Gewalt des Eros singt der Chor immerzu in sehr erschütternden Strophen. Alle Motive bekommen wir vorgesagt, vorgemahnt, vorgebetet, vorgeflucht — wodurch von den Personen die Motive ihres Tuns gleichsam losgelöst werden. So wie Phaedra, als königliche, alles abwägende, überlegende Frau vor uns erscheint, ist mehr ihr Entsetzen über ihre Leidenschaft als diese Leidenschaft verständlich. Aber der Chor weiß nicht nur von alter Fatalität der Familie, die nun auch Phaedra ereilt, nicht nur von Göttinnen, die sie sinnumnachtend verfolgen, sondern auch von Wahnsinn und Hysterie, die sich die Frauen im Wochenbett holen. Nicht einmal für Hippolyt bleiben viele persönliche Züge. Er ist ein liebenswürdiger Ephebe, der nichts von Staatsgeschäften, nichts von Liebeständeleien wissen will, sondern eine ausschließliche Passion für Pferde hat. Alle Gestalten schrumpfen zu Puppen zusammen, wenn das Werk nicht gleichsam durchglüht und durchglänzt ist von olympischer Helle und Wärme. Auch die Intrige wirkt gemein. Gehorcht Phaedra nicht höhern Mächten, so wirkt der Konflikt abstoßend. Ein Jüngling, der sterben muß, weil er Mensch war! Mir erscheint dieser Fall schrecklicher als der Fall des armen Oswald Alving. Was ist das Familienidyll einer gemütlichen Paralyse im Vergleich zu dem Wunderungeheuer eines Stiers, der dem Flutenschoß entsteigt, um keusche Jünglinge zu vernichten?

Um endlich zum Schluß zu kommen: Das Drama wäre wirksam, wenn man das Irdische, Pathologische, Menschliche zurückdrängte und uns das freie Walten eines göttlichen Schicksals zeigte. Bei dieser Auffassung und in einer guten Darstellung wäre das Drama gewiß

aufführbar. Was wir sahen, war das Gegenteil von alledem. Ich halte solche Aufführungen für Experimente, an denen sich die Kunst eines Theaterdirektors in seltenen Fällen erproben kann: die Kräfte eines bunt zusammengewürfelten Ensembles reichen dafür nicht aus.

Frau Bertens spielte die Phaedra. In ihrem Genre vielleicht vortrefflich; aber mir fehlt das Verständnis für ihr Genre. Eine wandernde Glocke, namens Molenar, war Theseus — ein Beweis, daß es von moderner Schauspielkunst ganz unberührte tragische Bassisten gibt. Der Chor war prachtvoll. Die Damen Mary Dietrich und Maria Meyer — von der wir es schon längst gewohnt sind — brachten Adel, Größe, klangvolle Ruhe in jedes einzelne Wort, das sie sprachen.

Oberammergau / von Lion Feuchtwanger

(Schluß)

2

Ihr könntet mir nun sagen: Gut, der Text sei preisgegeben; aber muß nicht die Hingebung dieser schlichten, deutschen Christen, die Zeit, Geld, Mühe, Leben der Darstellung der Passion widmen, muß nicht die verzehrende Andacht zur Sache, die vierhundertjährige Tradition, die tiefe Ergriffenheit der Myriaden, die aus fernster Ferne hier zusammenströmen, kurz, die alte Weihe dieses deutschen Golgatha auch einen minderwertigen Text adeln und jene religiösen Schwingungen erzeugen, die der letzte Grund aller künstlerischen Wirkung sind?

Betrachten wir uns Oberammergau und seine Bewohner. Selbst der hymnische Führer findet für den Ort kein stärkeres Epitheton als: „ein freundliches Gebirgsdorf des bayrischen Hochlandes". Die Bewohner charakterisiert er so: „Zu Hause anspruchslos und bescheiden, ist der Ammergauer ein Freund von heiterm, geselligem Leben. Leicht für alles Schöne zu begeistern, opfert er gern Zeit und Geld für gemeinnützige Zwecke, ist aber mißtrauisch und zurückhaltend, wenn er glaubt, in seinen Rechten oder Gepflogenheiten beengt oder verkürzt zu werden. Eine gewisse künstlerische Sorglosigkeit, Dienstgefälligkeit und Nachsicht gegen den Mitbürger, freundliches Entgegenkommen und Toleranz gegen Fremde vervollständigen das Charakterbild."

Wer die Dinge ohne Voreingenommenheit betrachtet, sieht in Oberammergau eines der reizlosesten Dörfer des bayrischen Hochlands. Die Landschaft trägt den indifferenten Charakter des Vorgebirgs; die Seen, die Tegernsee und Schliersee und Kochel anmutig machen, fehlen; die Bergformen rings sind breit und langweilig. Ein einziger Gipfel fällt auf durch eine interessante, der Hornmütze der

Bogen gleichende Form: der Kofel. Aber auch der Hochgebirgscharakter dieses Bergs erweist sich als Täuschung: nur die dem Dorf zugekehrte Seite ist schroff und wuchtig, der ganze Berg hat fünfhundert Meter Bodenhöhe und verschwindet sogleich, wenn man sich von Oberammergau entfernt. Ein rechter Reklameberg also.

Die Bewohner sind, wie alle bayrischen Gebirgler, stumpf und schläfrig, hinterhältig und profitgierig, geneigt zum Raufen, zum Wildern und zum Trinken. Da nur Eingeborene an den Passionsspielen teilnehmen dürfen, herrscht eine traurige Inzucht, die sich für den Intellekt nicht eben förderlich erwiesen hat. Eine tatkräftige Familie hat mit leichter Mühe Geld und Macht an sich reißen können. Im übrigen herrscht viel Hader zwischen den Einzelnen und die kleinlichste Eifersüchtelei. Landwirtschaft gibt es so gut wie keine. Das Dorf lebt von den Erträgnissen des Passionsspiels und treibt im übrigen ein armseliges, veraltetes, traditionelles Afterkunstgewerbe: eine Schnitzerei, die nie aus manueller Fertigkeit zur Kunst wird.

Fromm ist der Oberammergauer nicht; ‚tolerant' nennt ihn die offiziöse Schilderung; besser bezeichnet man ihn als ‚wurstig'. Er geht wohl in die Kirche: aber das Zentrum hat in dem Dorf weniger Wähler als fast überall sonst im bayrischen Gebirge. Von dem Fanatismus, der allein das Spiel adeln, über den Alltag erheben könnte, ist kein Hauch zu verspüren. Während die Einwohner allesamt mit größter Inbrunst über die wirtschaftlichen Begleiterscheinungen der Spiele sprechen, habe ich sie niemals von der Passion als von einer innern Angelegenheit reden hören. Sie ist ein Mittel zum Zweck, nichts weiter; etwas so Aeußerliches, Angelerntes wie das oberbayrische Englisch, das die Kinder der Fremden wegen in der Schule lernen. Und die Tradition der Spiele äußert sich im Wesen der Dörfler höchstens als eine krampfhaft festgehaltene Salbung, als etwas peinlich Oeliges, Bajuvarisch-Herrenhuthaftes. Es ist schlechthin komisch, wenn etwa bei einem Veteranenfest diese Priester und Apostel langbehaart, zum Teil in Sandalen, in Schritt und Tritt marschieren, patriotische und sonstige Lieder lallend, Christus im Herzen.

Schauspielerisches Talent haben sie kein Quentchen. Ich habe oft ihre Uebungsspiele beobachtet. Erträgliches kam nur zustande, wenn sie Dialektpossen spielten, den ‚Hochtouristen' etwa. Nun wird freilich für die Spiele geübt und geprobt, was das Zeug hält, und die Regisseure rufen in feierlichem Gottesdienst den lieben Gott an, er möge bei der Rollenbesetzung ihren Geist erleuchten. Aber es geschehen keine Wunder mehr, und kein Fleiß, kein Gebet, keine Tugend macht diese Lang und Flunger, diese Breitsamter und Bierling zu Jesus und seinen Jüngern. Gewiß, man bekommt ein paar wunderschöne Bilder zu sehen. Die Mittelbühne ist nicht gedeckt und gewährt freien Ausblick in die Landschaft; keine Schminke, keine Perücke beleidigt das

Auge, bunt und stolz prunken die Kostüme, und es ist sehr schön, wenn etwa erregtes Volk über die Bühne stürmt: im freien Licht röten sich die Gesichter, fröhlich flattern Haare, bauschen sich Gewänder in wehendem Wind. Aber das ist auch alles, was Oberammergau bietet. Armselig eingelernt sind die Gesten dieses Jesus und seiner Jünger, und Pilatus und die Vornehmen Jerusalems erreichen bestenfalls die Würde bayrischer Landtagsabgeordneter. Fürchterlich werden sie, wenn sie den Mund auftun. Ach, wenn sie ihr geliebtes Oberbayrisch sprächen! Aber sie kauen mühsam an einem breiten, breiigen, zerhackten, zerquälten, vorgewaltigen Schriftdeutsch, so daß alle ihre Reden den Eindruck von etwas unsagbar Hölzernem, Unverstandenem, Automatischem, Marionettenhaftem machen. Man findet nicht die Spur von einem Geist, und alles ist Dressur.

3

Einhundertdreiundsiebzigtausendsiebenhundertfünfundachtzig zahlende Besucher fanden die Spiele des Jahres 1900, darunter etwa ein Dritteil Ausländer, zumeist Amerikaner. Wenn auch einzelne Skeptiker zu Worte kamen und ein großer Teil des Publikums schlief, es gab immerhin Leute, die die gebührende Ergriffenheit bezeigten. Hermann Sudermann soll sehr gerührt gewesen sein, Georg Fuchs war hingerissen, der Burgschauspieler Sonnenthal sagte, seine Kunst sei Gaukelei, gemessen an den Leistungen dieser Naturkinder, und Herr von Possart sandte den Darstellern sein Bild mit der Widmung: Den milden Künstlern! „Den milden Künstlern!" schrieb er.

Wie erklärt sich dieser Welterfolg? Kein Theaterdirektor brächte es zuwege, Menschen beider Hemisphären in ein abgelegenes, reizloses Dorf zu locken, für alles in allem fünfzig Vorstellungen ein zahlendes Publikum von fast zweihunderttausend Menschen zu finden, mit einem einzigen Stück in ein paar Sommeraufführungen einen Ueberschuß von weit über einer Million zu erzielen. Kein Theaterdirektor der Welt, und wenn seine Spieler und Sänger mit Engelszungen redeten. Was ists also, was dem ammergauer Spiel diese Anziehung schafft?

Wendets, wie ihr wollt: ihr werdet keinen äußern, sichtbaren Grund finden außer der Reklame. Einer gigantischen Reklame allerdings, gegen die Barnums oder des Künstlertheaters von 1908 Lärmtrommel ein Zephyrsäuseln ist. Der innere Grund dieser Massenschwärmerei aber ist die Sehnsucht einer nüchternen, im Leben materialistischen, in der Kunst kritizistischen Zeit nach Religion, nach Sentimentalität, nach Weihe. „Die Sentimentalität", meint Heine, „ist ein Produkt des Materialismus. Der Materialist trägt nämlich in der Seele das dämmernde Bewußtsein, daß dennoch in der Welt nicht alles Materie ist; wenn ihm sein kurzer Verstand die Materialität aller Dinge noch so bündig demonstriert, so sträubt sich doch dagegen

sein Gefühl; es beschleicht ihn zuweilen das geheime Bedürfnis, in den Dingen auch etwas Urgeistiges anzuerkennen, und dieses unklare Sehnen und Bedürfen erzeugt jene unklare Empfindsamkeit, welche wir Sentimentalität nennen. Sentimentalität ist die Verzweiflung der Materie, die sich selber nicht genügt und nach etwas Besserem, ins unbestimmte Gefühl hinausschwärmt." So suchen die Amerikaner diesseits und jenseits des Ozeans dem ewig nüchternen Gleichmaß ihres Alltags zu entfliehen, unterzutauchen in der vielgerühmten frommen Einfalt dieser Spieler, die auf ihre Art den Herrgott loben; man kauft sich um etliche Dollars Kindergläubigkeit, wurzeltiefe Religiosität, Weihe. Die Massensuggestion, die Sensation, der Snobismus besorgen das übrige; zeitigen jene Hysterie, die gemütshungrige Amerikanerinnen nun vielleicht wirklich in dem Hafner Lang Gottes eingeborenen Sohn sehen läßt. Ein Schwarmgeist, Guido Görres, dem eine mittelalterlich farbige Phantasie die trübste Nüchternheit bunt machte, hat 1840 zur Berühmtheit der Passionsspiele den Grund gelegt. Sein Geist zeugt fort und wandelt den Massen das trisste, langweilig-hölzerne, schier blasphemische Spiel in eine tiefgründige Offenbarung. Kommt noch dazu, daß die Ausländer, der dritte Teil des Publikums, die Albernheiten des Textes nicht bemerken, ja, daß auch die Mehrzahl der deutschen Hörer in der viertausend Menschen fassenden Halle, die das Wort noch dazu im freien Raum verhallen läßt, nur das wenigste verstehen. Man sieht sich also angewiesen auf die lebenden Bilder, die freilich etwas pilotymäßig, aber sehr reichlich sind und einen Stoff gestalten, dessen Darstellung überall sonst verboten ist. Kindheitserinnerungen an Bibelstunden tauchen auf, Konfirmandenträume und ähnliches. Schließlich, man hat Geld und Zeit vertan, sich religiös erschüttern zu lassen, man ist hergekommen mit dem festen Vorsatz, Weihestimmungen zu empfinden: also läßt man denn Weihe über sich sein. Wer erdreistet sich, als einziger den Prunkmantel über den Unterhosen des Königs zu verleugnen?

Den Ammergauern selber ists nicht zu verdenken, daß sie aus diesem Gemisch von Sensationslust, sentimentaler Hysterie und Snobismus Kapital schlagen. Wenn Sonnenthal versichert, der Hafner Lang sei ein besserer Künstler als er: warum solls der Hafner Lang nicht glauben? Wenn die siebengescheiten münchner Kunstpropheten die Passion ein weihevolles Spiel nennen, warum soll es den biedern Dörflern nicht recht sein? Und sie verstanden es trefflich, die günstige Konjunktur auszunutzen. Kein Nebenfaktor blieb übersehen. Der offizielle Text von 1900 schließt:

„Preis, der du am Sühnaltar
Für uns gabst dein Leben dar.
Du hast uns erkaufet dir,
Dir nur leben, sterben wir!
Halleluja!"

Und unmittelbar dahinter gehts weiter:

Carl Fuhrhans, München, — Konfitüren, Kakaos, Schokoladen.

Vielleicht entschließt man sich heuer, in den Pausen auf dem Vorhang Lichtbilder-Reklame zu machen. Jedenfalls versteht man in Oberammergau recht gut, die übersinnlichen Werte der Passion in materielle zu übersetzen. Man hat allein von dem Ertrag der Eintrittskarten nicht nur jedem Mitwirkenden und sonstigen Dorfbewohner sehr ansehnliche Gratifikationen gemacht, sondern auch Gemeindeschulden bezahlt, elektrische Anlagen hergestellt und die Ammer reguliert. Man sieht, Weihe und Gemeinde-Umlagen stehen in engen Beziehungen.

An zweihunderttausend Hörer besuchten die Passionsspiele des Jahres 1900. Wenn diese Gäste für Fahrt, Eintritt, Aufenthalt auch nur je dreißig Mark ausgegeben haben, so macht das eine Summe von sechs Millionen. Reinhardts münchner Festspiele wiesen einen Ausgaben-Etat von dreihunderttausend Mark auf. Man könnte also mit dem Ertrag Oberammergaus den Münchenern für alle Zeit eine Bühne vom Range der Reinhardtschen sichern. Die Rechnung stimmt ein wenig schmerzlich. Ja, sie ist ganz dazu angetan, Aergernis zu geben. „Wer aber Aergernis gibt, dem wäre es besser, man hinge ihm einen Mühlstein um seinen Hals und würfe ihn ins Meer."

Die Herren von Oberammergau freilich wenden den frommen Satz auf ihre Kritiker an, statt auf sich selber.

Die Lüge / von Peter Altenberg

Eine der schrecklichsten Verlogenheiten des kleinen Lebens ist es, daß so viele in liebenswürdig-korrekter Art fragen: „Ist es gestattet, an Ihrem Tische Platz zu nehmen? Stört man nicht? !"

Welche verlogene Gemeinheit, eine solche perfid-jesuitische Frage zu stellen, wo man doch sicher weiß, daß niemand daraufhin den Mut hat, zu antworten: „Nein!"

Möge doch jeder in seiner Vereinsamung bleiben, bis man ihn liebevoll ruft! Wie viele, Feindselige, drängen sich scheinbar freundschaftlichst heran, weil man mit einer Dame sitzt, auf die sie fliegen? ! Eine horrende feige Gemeinheit. Schändliche Wölfe im Schafspelz. Wenn sie ihre Beute ‚gerissen' haben, verschwinden sie! Niemand weiß, edle Distanz zu halten, weder im Gespräch, noch in Handlungen. Eine falsche, feige Gutmütigkeit beherrscht alles, vom liebenswürdigen, scheinbar erfreuten Lächeln der Begrüßung an bis in die ernstern Komplikationen hinein, wo die Maske fällt! „Wie geht es Ihnen? !" Jeder denkt dabei: Hoffentlich schlecht! Das Herz traut sich nirgends hervor; es keucht, erstickt unter Lügebergen! Niemand kann er selbst sein, schaut sich daher ängstlich um, nach dem Sukkurs der andern!

Heldentum: „Ist es erlaubt, an Ihrem Tische Platz zu nehmen? !"
„Nein!"

Dann geht der Hund hin und rächt sich!

Vom Naturtheater / von Hermann Sinsheimer

Die Freilichtbühne ist Mode, ist Gegenstand einer ‚Bewegung' geworden. Eine ‚Bewegung' ist bei uns schon im allgemeinen nicht ungefährlich, denn wo eine auftaucht wie ein heißer Strudel aus der Erde, da sammeln sich Ideologen und Geschäftsleute, beide gleich schädlich. Wenn nun vollends eine Bewegung mit dem Wunderschild: „Zurück zur Natur!" oder: „Fort mit der Verwelschung der teutschen Kunst!" oder: „Wir wollen tun, wie unsre Väter taten!" in Fluß kommt, ist die Raserei oder eine Katastrophe nicht mehr fern. Gott sei Dank, daß sich auch Ernst von Wolzogen, dem bekanntlich nur die alleraussichtslosesten Sachen imponieren, an der Naturtheaterbewegung beteiligt! So haben wir doch die Gewähr dafür, daß sie baldigst bankerott machen wird. Ernst Wachlers dramatische und dramaturgische Unfähigkeit soll uns als Mitkämpin auch willkommen sein.

Zurzeit krabbeln die Notizen von neuen Freilichtbühnen nur so durch die deutschen Blätterspalten. Viel Idealismus und Spekulation krabbelt mit. Für Naturtheater braucht man ja so wenig Kapital und bekommt man ja so leicht Darsteller! Jetzt liegen schon wieder zwei Broschüren vor, die zur Gründung von Naturtheatern anstiften sollen. Daß die eine von Ernst Wachler stammt, ist selbstverständlich. Und daß die andre von dem emeritierten münchner Hoftheaterregisseur Jocza Savits auf all ihren vierundzwanzig Seiten ganz bedeutend lahmt und hinkt, ist für Ideologen Grund genug, ihr aufs Wort zu glauben. Ein ehrendes Defizit ist für Ideologen ebenso verlockend, wie für Geschäftsleute ein unsicherer Gewinn. Wir aber, wir wollen den Ideologen den Gewinn und den Geschäftsleuten das Defizit wünschen. Vielleicht fressen sie sich dann vor Konkurrenzneid gegenseitig auf.

Jocza Savits besinnt sich im Ueberschwang seiner Begeisterung für die Natur und für das Theater, die er zu einer Begeisterung für das Naturtheater addiert, keinen Augenblick, Naturbühne und Nationalbühne in einem Atemzug zu nennen. Abgesehen von der Alliteration berechtigt aber wirklich gar nichts dazu. Wie sollte denn aus einer Bühne, von der die größten dramatischen Dichtungen ausgeschlossen sind. weil sie auf ihr schlechterdings nicht dargestellt werden können, wie sollte aus dieser Bühne die deutsche Nationalbühne erwachsen können! Preisfrage: Was ist das eigentlich, Nationalbühne? Wenn man darunter, ähnlich wie Savits, eine Bühne versteht, die sich auf jene papierne Literatur mit teutomanischen Vorwürfen beschränkt, so wollen wir dieses Ideal einer Nationalbühne boshaft und schadenfroh dem Naturtheater überantworten. In diesem Fall soll es keinerlei Be-

schränkung außer der eigenen des Intellekts und der Subsistenzmittel erfahren. Wo es aber übergreift auf Shakespeare, Goethe, Kleist und Hebbel, da ist es nötig und höchste Zeit, seine Belanglosigkeit für die deutsche Theaterkultur unzweideutig zu betonen.

Ich hatte im verflossenen Sommer Gelegenheit, die Darbietungen einer Freilichtbühne zu verfolgen. Sie hatte sich, mitten im rheinpfälzischen Wald, auf dem Burghof der alten Klosterruine Hardenburg bei Bad Dürkheim angesiedelt. Diese Hardenburg thront über einem Tal, das sich mit einer glitzernd weißen Straße und einem in Wiesen sein Dasein vermurmelnden Bach zwischen hohen Waldbergen in plötzlichen Windungen dahinschlängelt. Auf stillen Waldpfaden erreicht man die Ruine, Auge und Seele voll vom Waldesglanz und Waldesklang. Durch ein mächtiges Tongewölbe tritt man in den Burghof. Er liegt, auf drei Seiten von zerbröckelndem, pflanzenüberwuchertem Mauerwerk und auf einer Seite von dem hochragenden, hohlfenstrigen Klosterbau umgrenzt, wie eine weltverlassene Insel auf der Waldhöhe. Die Sonne streift mit ihren zartesten Lichtern und ihrem goldigsten Glanz darüber hin. Helle Luftwirbel, wie sie die Höhe entstehen läßt, gurgeln leise in Baum und Strauch. Gegenüber dem Klosterbau läuft eine natürliche Erhöhung, von ein paar Fichten beschattet, quer durch den Raum: die Bühne. Das Wort bricht sich an der Ruine im Hintergrund und verfängt sich auch am Steinwerk ringsum. Deshalb ist die Akustik gut. Nur selten dringt von den Bergen ein Jauchzen oder vom Tale herauf ein Töff-Töff in die Stille.

Hier nun spielte man reihum: Iphigenie, Sappho, Gyges und sein Ring, Tasso. Und fast aus jeder Vorstellung nahm man irgend einen wundervollen Eindruck mit fort. Sei es, daß in Phaons und Melittas Liebesgestammel ein Vogel sein frohes Lied hineinschmetterte, oder daß bei Iphigenies Klagetönen der Höhenwind zu vollern, rauschenden Akkorden anwuchs, oder daß nach des Kandaules schauderschweren Worten von der Herkunft des Ringes plötzlich alles Rauschen und Raunen ringsum verstummte. Man konnte ‚Iphigenie' zehnmal sehen und zehnmal neue, unvergeßliche Eindrücke empfangen. Aber waren das Eindrücke, die die Theaterkunst oder die Dichtung vermittelte? Ganz gewiß nicht! Was uns da entzückte, war ein holdes Spiel der Natur, dem durch die Dichtung eine zufällige, reizvolle Deutung zuteil wurde. Die Dichtung selbst und die Darstellungskunst kamen erst in zweiter Linie. Die Natur drängte beide zurück, denn sie ist mit ihren in des Wortes originärster Bedeutung naiven Wirkungen mächtiger als die Kunst, die hier mit ihren sentimentalen Tendenzen absichtsvoll und darum schwächlich wirkt. Hebbels ideenumsponnene Verse wurden geradezu uninteressant. Der blaue Himmel, die glitzernde Sonne, einer Birke Silberlaub, auf dem ein Sonnenstrahl spielte, oder eine Meise, die zu eigen Lob und Ehr ein

Liedchen sang, nahmen unser Interesse vorweg. Als mich eine befreundete Dame, die neben mir saß, nach dem letzten Akt des ‚Gyges‘ fragte, wie das Spiel zuletzt gewesen sei, stellte es sich heraus, daß wir beide der gleichen Ameise vor uns zugesehen hatten, wie sie sich mit der Liliputzentnerlast eines Holzspans abmühte. Derselbe letzte Akt fesselt mich sonst in der allerschlechtesten Darstellung. In jenem Klosterhof aber ließ ich mich vom geheimnisschweren Zauber der Natur einfangen, ehe noch die wunderwilde Unrast der Dichtung mich berühren konnte. Ein Kunstwerk in die Natur hineinstellen, heißt: sein Eigenstes, seine über die Natur hinaus weisende Harmonie töten, heißt aber auch: zu einem Vergleich herausfordern zwischen der überlegenen Natur, zwischen Himmel und Erde, die Gott am Anfang schuf, und einem Werk, das entstanden ist aus dem notwendig unzulänglichen Ringen eines Menschen mit Himmel und Erde. Die Natur ist das ewig Primäre, die Kunst das ewig Sekundäre. Gewiß ordnet sich Goethes ‚Iphigenie‘, deren Stil durch seine Naturnähe sich auszeichnet, in einen Naturrahmen leichter ein als ein Werk, das in Hebbels naturferner Geisteszone gewachsen ist. Aber keinem von beiden nützt der Naturrahmen. Er läßt sich nur auf mannigfach reizvolle Art von ihnen beleben. Im übrigen aber ist er prinzipiell der Wirkung einer Dichtung nicht unzuträglicher als eine überladene Ausstattung auf der Bühne. In beiden Fällen wird die Dichtung Nebensache.

Auf die Darsteller wirkt die Zauberfrische der Natur häufig seltsam belebend. In unserm Naturtheater war es oft, als ob die funkelnde Sonne, der rauschende Wind und das flüsternde Laub mitspielten und — je länger, desto erfolgreicher — gegen falsches Pathos in Wort und Geste ankämpften. Die echte Kunst fand am ehesten den lebendigen Kontakt mit der Natur. Da spielte, zum Beispiel, eine blutjunge Schauspielerin die Iphigenie und Sappho — eine schlanke Gestalt mit einem merkwürdig großen, ernsten Gesicht, über das nur die Augen Bewegungen und Leben warfen. Dieses Mädchen, das vorerst nichts als sein Temperament und eine von Possart geglättete Sprechkunst einzusetzen hatte, schuf ganz intuitiv die beiden Frauen zu Naturgestalten um und wahrte ihnen doch künstlerischen Stil. In der Stimme, nicht laut, aber wundervoll klar, und im Spiel, nicht nuancenreich, aber immer prägnant, hatte die Natur ringsum Klang und Seele gewonnen. Man war oft meilenweit entfernt von Goethes Iphigenie oder Grillparzers Sappho: immer blieb man der Natur nahe, der Natur wie einem Wunder.

Der Peinlichkeiten aber, die von guten und von schlechten Darstellern kamen, gab es genug. Und ist es nicht eigentlich durchaus und überhaupt eine Peinlichkeit, wenn Menschen sich fremde Kleider anziehen, fremde Gesichter malen, fremde Seelen einschlürfen und sich dann in einem wirklichen Wald oder auf eine wirkliche Wiese stellen

und fremde Worte sprechen? In der Natur ist der Mensch immer er selbst; hier darf ers sein, hier muß er es aber auch sein. Mit der Natur ist er verwachsen — historisch und logisch. Drum ist es etwas Unnatürliches, wenn er ihr, der ihm zugewandten Natur, einen falschen Menschen vorspielt. Schauspielkunst ist auch auf Spiel, auf Vortäuschung der Umgebung angewiesen. Licht und Wald und Wind — alles muß gespielt sein, sonst wirkt der Mensch, der allein spielt, als Spieler unecht und als Mensch lächerlich. Hat man sich auch an die merkwürdige Unlogik der Erscheinung gewöhnt — ein etwas zu lautes Wort, eine zu schöne Geste ruft alle Verlegenheiten zurück.

Es ist demnach keine Rede davon, daß das Naturtheater für die deutsche Bühnenkunst irgendwie belangreich werden könnte. Es ist im letzten Grunde doch nur mißverstandenes, halbes und grobes Theater. Wer mit seinen Sinnen tief genug in der Natur wurzelt, mag es sich gefallen lassen, daß ihre Herrlichkeiten dann und wann einmal in den Dienst der Menschenkunst gestellt werden. Es gibt keinen Dichter, keinen Regisseur, keinen Darsteller, der plump und entmenscht genug wäre, um diese Herrlichkeiten ganz auszutilgen. Sie triumphieren immer wieder über menschliche Grobschlächtigkeiten. Das ist ein großer Trost für Ernst Wachler und die Seinen.

Chantecler in Wien / von Alfred Polgar

Monsieur Dorival, der, im Theater an der Wien, den Chantecler deklamierte, quälte sich bis zur Heiserkeit mit den Rostandschen Versen. Größe mangelt ihm durchaus und seinem Organ jedwede Musik. Die Raketen, die er steigen läßt, knattern, ohne zu leuchten. Madame Gauthier, die Fasanenhenne, war ein recht gleichgültiger Vogel. Die sarkastische Amsel, von Monsieur Lévy lustig und beweglich dargestellt, gefiel am besten. Als lebhafte Ueberraschung wirkte bei dieser Gasttruppe die Schäbigkeit der Dekorationen. Was die Geflügelkleider anlangt, schien eine künstlerische Lösung der Kostümaufgabe nicht beabsichtigt. Man bekam den Eindruck einer beiläufigen karnevalistischen Farce. Herr Dorival bemühte sich, auch in Gang und Haltung Hahn zu sein, und Herr Lévy war manchmal possierlich, wenn er spatzenhaft hüpfte oder mit steifen, schwarz trikotierten Beinchen eilfertig über die Szene stocherte. Das übrige Ensemble trug die verschlissenen Feder-Bäuche und -Krägen ohne Ambition, gelassen transpirierend, und verriet keinerlei Ehrgeiz, sich vogelähnlich zu betragen. Was für Deklamationen! Die prunkvollen Verse schlürften und schlapften, als gingen sie in Hausschuhen, und der leere Klang der Endsilben war das Nachklappern der Pantoffelsohlen.

Beim Lesen gewährt das Rostandsche Vogeldrama viel Freude. Eine Menge schöner, witziger, feiner, empfindsamer, kluger, origineller

Stellen gibt dem Drama Wert und Eigenart. Das kunstvolle, glänzende Gespinst der Verse entzückt durch den Reichtum und die Zartheit seiner Farben; in den gewagtesten Verschlingungen sind die weichen, seidigen Fäden der Rostandschen Sprache — der, wie mir scheint, Energie und Größe und Wucht, kurz: männliche Tugenden fehlen — ineinandergewirkt. Oftmals meldet sich der Uebermut des Virtuosen. Die Sprache spreizt sich pfauenhaft, ein karger Einfall schlägt Räder von funkelnden, flimmernden Worten, ein und derselbe Scherz variiert sich hartnäckig in einer unwahrscheinlichen Fülle sprachlicher Formen, ein und dasselbe Wort exzediert in waghalsigen Künsten der Verrenkung und Verbiegung. Es sind Ausschreitungen eines sichern, mit der Schwierigkeit spielenden Könnens. Exzesse der Geschicklichkeit. Mit der Silbe ‚coc' werden Orgien gefeiert. Zu ganzen Kaskaden schäumender Verse wird sie zersprudelt, in einem Sturm gutturaler Klänge herumgewirbelt. Dem Hang nach skurrilen (klotzigen und geschmeidigen) Worten wird in ‚Chantecler' übermäßig gefrönt, und wo das Stück Leere zeigt, ist es doch zumindest eine bunte Leere. Manches niedrige Tümpelchen in der Rostandschen Landschaft scheint tief und kostbar durch den opalisierenden Schimmer seiner Oberfläche.

Man mag an Rabelais denken, an den nie übertroffenen Meister sprachlicher Akrobatik, an den unermüdlichen Schwelger in wilden, bizarren, onomatopoetischen Neu-Worten, an den Schöpfer grotesker Welten. Nur von seiner Kraft und Härte ist keine Spur bei Rostand. Ein Zuckerbäcker-Rabelais.

Er hat Bilder von einer eigentümlich preziösen, aber doch schöpferischen Phantasie, Reime von erschütternder Unverfrorenheit (ein deutsches Auge trübt sich, wenn es den Reim ‚pollen' auf ‚Beethoven' liest). Eine spitzige, gesuchte und doch hemmungslose Witzigkeit lebt sich aus. Die Amsel ist ein verkappter Possenschreiber; so oft sie den Schnabel auftut, fällt eine Pointe, ein Wortspiel, eine billige Malice. Und manchmal sind die Pointen derart, daß sie nicht gerade aus dem Schnabel gefallen sein müßten.

Das Pathos der schönen Geste, des rollenden Klangs herrscht vor. Chantecler hat eine in sich selbst verliebte Würde, eine spiegelfrohe Grandezza, die zugleich komisch und rührend ist. Am gascognischsten, hochmütigsten wirkt seine Bescheidenheit. Es ist eine gute Pointe, wenn er, als letzter erscheinend, dem Türhüter der Perlhenne (der die Gäste mit Applomb anmeldet. ihre exotischen Titel feierlich in die Versammlung rasseln läßt) hinwirft: „Voulez-vous annoncer tout simplement: le coq!" Solcher feiner kleiner psychologischer Spitzen gibts in ‚Chantecler' eine Menge. Wie nett das Ende des ersten Aktes, wo die Feinde des Hahnes vortreten, jeder erklärend, warum er ihn hasse (am hübschesten ist die Motivierung des Maulwurfs: „je

le hais parce que je ne l'ai jamais vu!"), und die horchende Fasanhenne das Schlußwort spricht: „je commence à l'aimer!" Bis in die szenischen Bemerkungen sickert manchmal die zarte Psychologie des Dichters. Es ist sehr hübsch, wenn Chantecler, fast schon verblutend unter den Hieben des Kampfhahns, umtobt vom Hohn der Feinde, doch noch weiterkämpft: Chantecler (qui ne semble plus soutenu que par les insultes)!

Die Beziehung des Dichters zur Natur, zur belebten und unbelebten Natur des Waldes, treibt duftige und liebliche Blüten. Wie hübsch ist der Chorus der kleinen Vögel, die feinen einsilbigen Brumm- und Summ-Symphonien der Insekten, das ganze vibrirende Gewebe von Stimmen und Stimmchen, das den morgendlichen Wald zauberisch umspinnt. Waldesrauschen, aber ein französisches Waldesrauschen. Von jener lyrisch-übersüßten Romantik, die an eine Natur mit Goldschnitt denken läßt. Selten gelingt Rostand eine einfach-eindringliche Stimmung. Selten klingen die Melodien der Natur unmittelbar in seinem Werk. Meistens ist es nur ihr Echo in einem zarten, sentimentalen, geruhigen Menschenherzen, das die Natur feiertäglich genießt. Als letzter Eindruck bleibt: eine raffinierte Naivität.

An zwei Grundfehlern scheint mir der ‚Chantecler' zu laborieren (dessen Kühnheit, Farbenreichtum und Wortkunst trotz allem Bewunderung verdienen). An zwei Grundfehlern ästhetischer und ideeller Natur. Der ästhetische: daß mit den Mitteln einer hochkultivierten Miniaturkunst ein Thema bewältigt werden sollte, welches durchaus nach großen, monumentalen Formen verlangt. Der ideelle: daß Tier- und Menschenpsychologie, Fabel und Allegorie ineinanderrinnen, daß die Tiere bald als vernunftbegabte, entzauberte Tiere, bald als ihrer Form beraubte, verzauberte Menschen gesehen sind. Allegorische und naturalistische Betrachtung fließen solcherart zu einem unklaren psychologischen Brackwasser ineinander, in dem jede dramatische Strömung bald gebrochen und in ohnmächtige Fädchen zerteilt werden mußte.

Eine Verteidigung / von Paul Altheer

Der Schauspieler Peter Litudak steht vor den Schranken des Gerichts. Er ist eines kleines Betruges überwiesen worden und harrt der Verurteilung. Nun ergreift der Verteidiger das Wort und setzt den Geschworenen das Ergebnis seiner Unterredung mit dem Angeklagten auseinander :

Meine Herren! Die Beweise sind hier so klar und deutlich, daß die Verteidigung in dieser Hinsicht nichts zu tun vermag. Dagegen möchte ich Sie, meine Herren, auf die ganz besondern Umstände aufmerksam machen, unter denen die Tat geschehen ist, und auf die ganz besondern Verhältnisse, in denen der Angeklagte steht und be-

sonders zu der in Frage kommenden Zeit gestanden hat. Sie wissen alle: Er ist Schauspieler von Beruf. Sie wissen auch, daß er an unserm Stadttheater die komischen Rollen spielte. Nun möchte ich Ihnen ein paar Sätze aus Theaterkritiken vorlesen, die zurückführen in die Jahre 1900 und 1901. Damals war Litudak angestellt in W. und .... also, Sie werden ja sehen. Da heißt es: „In dem jungen Litudak, glaube ich, werden wir einen tragischen Darsteller erhalten, der an die Größten der Gegenwart in wenigen Jahren heranreichen wird.' Und weiter: ‚Der junge Schauspieler Litudak hat wieder bewiesen, daß ihm seine Kunst sein Höchstes und Einziges ist. Wir freuen uns, zu vernehmen, daß er ein glänzendes Engagement nach Berlin erhalten hat.'

Der Angeklagte kam also nach Berlin an ein Theater, das hart mit sich selber zu kämpfen hatte und auf sein Publikum angewiesen war. Da mußte er sich, nachdem man einen oder zwei Darsteller entlassen hatte, die hauptsächlich im komischen Fach tätig gewesen waren, auch dazu entschließen, in derartigen Rollen aufzutreten ... Ich sehe, meine Herren, daß Sie nicht verstehen, was das alles mit diesem Fall zu tun haben soll; aber ich bitte Sie um ein klein wenig Geduld. Ich komme jetzt auf den springenden Punkt. Stellen Sie sich einmal einen jungen, hoffnungsvollen Künstler vor, dessen ganze Schaffensfreude in der tragischen Kunst wurzelt. Stellen Sie sich vor, daß dieser Künstler gezwungen wird, seiner Auffassung von Kunst gerade entgegen, in Rollen aufzutreten, die ihm, gelinde gesagt, ein Ekel sind. Es bleibt ihm aber nichts andres übrig, wenn er nicht um seine Stelle kommen will. So muß er Tag für Tag seine wahre Kunst verleugnen, muß Tag für Tag Betrug üben an all dem, was er sich als höchste und heiligste Kunst gedacht hat. Wenn Sie das mitfühlen können, meine Herren, wird es Ihnen begreiflich werden, daß einem Künstler auf diese Weise das künstlerische Gewissen sozusagen einschlafen muß, daß es absterben und vernichtet werden muß, daß sich mit der Zeit das Unterscheidungsvermögen zwischen gut und schlecht, zwischen Kunst und Mache verlieren muß. Und so ist es dem Angeklagten gegangen. Er verlor die Fähigkeit, Kunst und Unkunst zu unterscheiden, und lebte, um nicht um seinen Verdienst zu kommen, als Komiker verschiedene Jahre an der genannten Bühne, worauf er im vorigen Jahr an unsre Bühne engagiert wurde.

Ich habe Ihnen gezeigt, meine Herren, wie durch beständige Verleugnung der wirklichen Kunst in einem von Natur aus geradezu genial veranlagten Menschen das künstlerische Gewissen erstorben ist. Nun aber bin ich der Ansicht, daß künstlerisches Gewissen und moralisches Gewissen nicht zwei so ganz und gar verschiedene Dinge sind, wie sie auf den ersten Blick scheinen. Leuchtet es Ihnen nicht auch ein, daß ein Künstler, der jeden Abend Betrug an seiner Kunst

übt, mit der Zeit dahin kommen kann, auch dem moralischen Gewissen einmal ein Schnippchen zu schlagen, sich auch in dieser Beziehung ein wenig gehen zu lassen und es nicht gar so genau zu nehmen mit dem, was man gemeinhin Redlichkeit und Ehrlichkeit nennt? Ich glaube, meine Herren, Sie werden mir unbedingt recht geben müssen.

Und nun, meine Herren! Einen Menschen, dessen moralische Weltanschauung aus diesem oder jenem Grunde nicht mit der unsern genau übereinstimmt, sind wir verpflichtet, nach seinem ganz persönlichen Standpunkt zu beurteilen. Der Angeklagte aber war, infolge seiner Entwicklung, die ich Ihnen geschildert habe, nicht mehr wie wir in der Lage, unbefangen und unbeeinflußt zu beurteilen, was wirklich gut und was schlecht, was gerecht und was ungerecht ist. Ich empfehle ihn daher, gestützt auf meine vorausgegangenen Ausführungen, Ihrer milden Beurteilung. Und wenn ich für ihn auch nicht vollständige Freisprechung verlangen darf, hoffe ich ganz bestimmt darauf, daß Sie die kleinste und mildeste Strafe verhängen werden. Meine Herren, ich habe geschlossen!

Verwandtschaften im Nibelungenring / von Hugbald

Siegfried ist der Sohn seines Onkels und der Neffe seiner Mutter. Er ist sein eigener Vetter als Neffe und Sohn seiner Tante. Er ist der Neffe seiner Frau, folglich sein angeheirateter Onkel und sein angeheirateter Neffe. Er ist Neffe und Onkel in einer Person. Er ist der Schwiegersohn seines Großvaters Wotan, der Schwager seiner Tante, die zugleich seine Mutter ist.

Siegmund ist der Schwiegervater seiner Schwester Brunhilde und der Schwager seines Sohnes, er ist der Mann seiner Schwester und der Schwiegervater der Frau, deren Vater der Schwiegervater seines Sohnes ist.

Brunhilde ist die Schwiegertochter ihrer Geschwister, die Tochter ihres Schwiegergroßvaters und durch Siegfried die angeheiratete Nichte ihrer Schwester. Sie ist die Frau ihres Neffen und daher ihre eigene angeheiratete Nichte.

Wotan ist der Vater der angeheirateten Tante seiner Tochter, also sein eigener Vater und der Großonkel seiner Tochter. Wotan ist gleichzeitig der Schwiegervater seines Sohnes und seiner Tochter.

Wenn nun der Ehe zwischen Siegfried und Brunhilde ein Sohn entsprossen wäre, wäre er gleichzeitig der Enkel und Urenkel Wotans, also entweder sein eigener Vater oder sein eigener Sohn oder sein eigener Großcousin. Siegmund wäre dann der Onkel seines Enkels, Sieglinde die Großmutter ihres Neffen und Brunhilde die Großtante ihres Sohnes.

Rundschau

Pariser Oper

Augustin Savard, der das lyrische Poem ‚Der Wald' von Laurent Tailhade vertont hat, ist ein ehemaliger Prix de Rome, und man konnte deshalb bei seiner ersten Oper jenes hergebrachte Gemisch von akademischer Steifheit und konventioneller Mache erwarten, dem fast alle französischen Tondichter im Anfang ein Opfer bringen. Doch Savard ist dieser Tradition ziemlich untreu geworden. Das will nun nicht sagen, daß er ein Meisterwerk hervorgebracht hat; aber seine Musik ist zum wenigsten nicht banal. Allerdings haben sich auch die Ansprüche, die man an ein Libretto stellt, völlig gewandelt. Die Epoche Meyerbeer-Halévy mit den grobgefügten Effekten vulgärer Romantik scheint mausetot zu sein. In der modernen französischen Musik hat man die neue Glaubensregel intimer Seelenvorgänge mit Enthusiasmus akzeptiert, und wenn man in Betracht zieht, daß selbst die Führer der Bewegung durchweg spottschlechte Melodiker sind, dafür aber die Technik ihres Metiers bewundernswert beherrschen, so ist diese Schwenkung leicht zu verstehen. Savards Oper behandelt das Schicksal eines jungen Arbeiters, der den Forst, woselbst ihn die visionäre Erscheinung der Dryade Nemorosa zu einem melancholischen Träumer gemacht hat, abholzen soll und bei seinem freventlichen Beginnen von den Nymphen in einen Sumpf gelockt wird — eine selbst für zwei kurze Akte gar zu dünne Handlung, die über diesen Mangel durch langatmige Deklamationen hinwegzutäuschen sucht. Die Musik bietet nichts Neues, ist vielmehr eine simplifizierte Anwendung Wagnerscher Leitmotiv-Illustrierung, in der sich die kleinen den Vincent d'Indy, Erlanger und Debussy abgelauschten Kunstgriffe etwas seltsam ausnehmen. Die Musik ist aber in technischer Hinsicht einwandsfrei und enthält einige sinfonische Bilder, die sich im Konzertsaal mit Ehren behaupten würden. Für einen durchschlagenden Erfolg war das allerdings nicht ausreichend, und für den gegenwärtig von der französischen Schule gegen die italienischen Veristen leidenschaftlich geführten Kampf hätte man sich wirklich endlich ein Werk gewünscht, das der in Paris populären ‚Madame Butterfly' den Garaus gemacht hätte.

Freundlicher gestaltete sich die Aufnahme des Ballets: ‚Fest bei Therese', nach dem Szenarium von Catulle Mendès. Mendès wurde zu seinen Lebzeiten, dank seiner Stellung als gefürchteter Journalist, überschwänglich gelobt, obzwar er kein einziges Werk von Wert geschaffen hat. Aber er gebot über eine angenehm schwärmende Phantasie, die sich bei der Ausspinnung des bekannten Gedichts von Victor Hugo betätigen konnte. Der Student Theodor, Liebhaber von Mimi Pinson, will bei der berühmten Modistin Palmyre

seine Geliebte treffen und muß sich dort, als die schöne Herzogin Therese zur Anprobe kommt, hinter einem Wandschirm verstecken. Er wird bei seiner Späherrolle von der Schönen ertappt, aber seine Leidenschaft für die Dame ist so stürmisch aufgeflammt, daß er verkleidet auf den Maskenball geht und in dem Liebesduell Sieger bliebe, wenn nicht auch Mimi Pinson zur Stelle wäre und durch ihre Verzweiflung die galante Dame bestimmte, auf Theodor zu verzichten. Reynaldo Hahn, bisher als ein etwas gar zu preziöser Liederkomponist bekannt, zeigt sich besonders im zweiten Aufzug des Ballets als Musiker von Rasse. Wenn im letzten Jahrzehnt die französische Oper, von ‚Pelleas und Melisande' abgesehen, keine Bereicherung erfuhr, so ist davon das Ballet auszunehmen. ‚Namouna' von Lalo und ‚Javotte' von Saint Saëns sind Meisterwerke ihrer Art, denen sich diese grazile Pantomime vollgültig anreiht.

Franz Farga

Wera Kommissarshewskaja

Sie war gewiß von reicher Künstlerschaft; aber daß sie immer mehr wollte, entscheidet. Sie hatte große graublaue Augen und eine Stimme voll Erlösung suchender Lyrik. Und ihre Note war nicht die ‚des' Weibes, ‚der' Komödiantin, sondern der kindlich Gläubigen. Die Musik der persönlichen Tragödie durchflutete ihre Gestaltungen. Natürliche Wahrheit des Leides und der Freude wohnten in ihr. Aber sie hatte ein tieferes Verhältnis zur Komik als zur profanierenden Sentimentalität.

Sie kämpfte, zuerst unbewußt und oft mit untauglichen literarischen Mitteln, wider die Theaterschablone der Zeit. Sie spielte: Lew Tolstoj und Ostrowski, Boborykin und Sudermann, Gorki und Halbe, Hauptmann und Tschechow, Ibsen und Maeterlinck. Und noch viel Gutes, Mittelmäßiges und Schlechtes mehr. Ihre Schwester Beatrix schien mir maeterlinckischer als die der Agnes Sorma; aber in ihrer Hilde Wangel war gewiß nicht Ibsen genug; während sie als Nina Saretschnaja, die ‚Möwe', vielleicht einzig war. Es lebte in diesen Frauen die wundervolle Individualität, die lyrische Reinheit dieser Frau. Seltsam und doch selbstverständlich, daß sie Hilde zu einem Sturmvogel mit leiser (soll man sagen?) slavischer Mitleidsprägung machte. Es gibt wirklich modernere Frauen als Wera Kommissarshewskaja, die durchaus kein robustes Gewissen besaß und nicht nur allerlei Tschechowtum, sondern sogar Tolstojisches in der Psychophysis schleppte. Doch unerschrocken wollte sie ein Theater feinen Extraktes aus Kultureuropäertum und russischer Seele schaffen. 1902 beginnt diese ihre Direktionstätigkeit und dauert sechs Jahre. Mit dem Eifer und der Naivität eines jungen Mädels lernte und las die Vierzigerin. Ihr halfen der Neupathetiker und sokratische Nietzscheaner Wolynski, ein der Literatur beinahe mit Byzantinismus ergebener Regisseur, und der Neurhythmiker und absolute Plastiker unter den Regisseuren Meyerhold. Die drei kindlichen Gemüter experimentierten mit viel Idealismus und wenig Erfolg. Teils war das Ensemble nicht auf der Höhe, teils das Pu-

blikum zu unvorbereitet und auch durch die iniquitas temporum in Anspruch genommen. . . . Bis man denn auf Kompromisse einging, von der Stilisation zur Tradition, vom ‚Theater der Zukunft' zum, ach, so gegenwärtigen, von neuster Dichtung und Literatur zu Sudermann zurückkam. Schließlich wandte Frau Kommissarshewskaja der Experimentierbühne den Rücken. Man sagt, als Gebrochene. Möglicherweise aber als Erfahrene, die zwar vor sich nicht mehr eine ganze Welt voll zu realisierender Taten sah, aber doch der Aufgaben genug. Denn noch im Jahre 1909 wagte sie es, in Moskau Hebbels Judith, Grillparzer und Goldoni zu spielen. Eine durch das Medium ihres tschechowartigen Ichs temperierte Judith, ganz unpathetisch, ganz innerlich, fast elegisch, plena caritatis.

In dem asiatischen Nest Taschkent starb sie an den Pocken. Ihr Leib wurde über Moskau nach Petersburg gebracht. Man huldigte ihr mit fast religiöser Inbrunst. Das galt indessen selbstverständlich nicht allein der Schauspielerin, sondern auch der vom plumpen Schicksal Dahingerafften, der Sucherin neuer Wege, der Nichtvirtuosin, dem symbolischen Ausdruck neuer Dichtung.

Arthur Sakheim

Aus Menschenliebe

Der ‚Vorwärts' veröffentlicht die folgende Zuschrift des Lyrikers Otto Krille:

In der ‚Schaubühne' hatte Theodor Lessing eine Satire über Samuel Lublinski geschrieben. Daraus entwickelte sich ein amüsanter Federkrieg. Unter andern Zeitschriften hatte auch ‚Die Hilfe' sehr kräftig Stellung gegen Lessing genommen, und in ihrer letzten Nummer veröffentlichte sie hochbefriedigt dreiunddreißig Namen von Schriftstellern, die alle bedauern, daß es Herrn Lessings wegen kein Ehrengericht für Journalisten gibt. Das ist doch mal ein Manneswort in diesem tintespritzenden Gefecht! Vielleicht etabliert man ein Ehrengericht, ähnlich wie es die Rechtsanwälte haben. Wer sich mißliebig gemacht hat, fliegt und darf seine Schreibgewandtheit höchstens noch als Adressenschreiber erproben. Herr Lessing nimmt die Sache anscheinend sehr heiter, denn er quittiert in der ‚Schaubühne' mit einem lustigen Gedicht.

Mich aber erinnerte die Geschichte an einige Briefe, die ich seit einem Jahr in meiner Schatulle habe. Der Verleger meiner Gedichtbände hatte eine Mahnkarte an die Redaktionen gesandt, die meine letzte Sammlung ‚Neue Fahrt' zur Rezension erhalten hatten. Darauf lief bei ihm auch folgendes Schreiben ein:

> Auf die gefällige Zirkularanfrage vom siebenten dieses Monats erwidern wir Ihnen ergebenst, daß wir das bei Ihnen erschienene Buch von Krille ‚Neue Fahrt' zu besprechen vorhaben. Aber die Zahl der zur Besprechung hier einlaufenden Verlagswerke von mindestens gleicher Bedeutsamkeit ist so außerordentlich groß, daß wir schon eine große Reihe Manuskripte von Besprechungen hier vorzuliegen haben und noch mehr von unsern Herren Rezensenten aus früher erteilten Aufträgen her zu erwarten haben. Bei dem großen Andrang müssen wir eine gewisse Reihenfolge innehalten, und danach kann immerhin noch einige Zeit ver-

streichen, ehe wir die Besprechung des Krilleschen Buches veröffentlichen können. Anderseits können wir verstehen, daß Sie die Leser alsbald möchten über Ihr Buch informiert wissen. Deshalb wird es vielleicht in Ihrem Interesse liegen, das Buch vorerst durch Inserate anzukündigen. Die Anzeigenabteilung wird ein solches Inserat jederzeit gern aufnehmen und hat uns das angefügte Preiszirkular vorgelegt, woraus Sie das Nähere über den Kostenpunkt ersehen werden. . . .

Da der billige Preis des Buches nicht mehr als die notwendigsten Inseratenkosten erlaubte, reagierte der Verleger auf diesen plumpen Wink, der jedem Anreiß-Bazar Ehre machen würde, nicht. Darauf ereilte ihn bald ein andres Schreiben des Verlags, in dem es heißt:

> Wir erlauben uns heute ergebenst anzufragen, wann wir den Inseratenauftrag erwarten können.

Als auch dieses Schreiben seinen Zweck verfehlte, lief ein drittes ein, in dem es kategorisch hieß:

> Unter höflicher Bezugnahme auf die Anregung zum Annonzieren des bei Ihnen erschienenen Buches von Krille ‚Neue Jahrt' erlauben wir uns, Sie heute ergebenst zu ersuchen, uns den Text Ihres eventuellen Inserats nunmehr recht bald gefälligst zusenden zu wollen.

Da der Text des Inserats nicht kam, unterblieb auch die Besprechung. Ich beobachtete des Humors wegen die Rezensionen des Blattes. Natürlich erschienen sie nicht nach der Reihenfolge des Büchereinlaufs. Das könnte man im Ernst auch keiner Redaktion zumuten. Hegt aber wohl jemand einen Zweifel, daß bei Annonzierung des Buchs bald eine Besprechung erschienen wäre? Das Blatt, in dem der Zusammenhang zwischen Kritik und Annonce so innig ist, heißt ‚Die Hilfe'. Wenn das gleiche Blatt das Kapitel des journalistischen Anstandes abhandelt, sollte es füglich auch diesen Beitrag berücksichtigen.

Aus der Praxis

Patentliste

404 081. Apparat zur Darstellung von Wolkengebilden und dergleichen für Bühnenzwecke, bestehend aus einer geeigneten Bogenlampe und einer mit Hilfe eines Triebwerkes um den Lichtpunkt sich drehenden Glashülle, auf deren Oberfläche Wolkengebilde oder dergleichen dargestellt sind, dergestalt, daß die Lichtquelle entsprechende Schattenbilder auf einen Prospekt oder Rundhorizont wirft. Elektrizitäts-Gesellschaft Dr. Weil & Co., Frankfurt am Main. 10. 1. 1910.

Juristischer Briefkasten

G. M. Ihre Klage beim Gewerbegericht dürfte abgewiesen werden. Sie sind als Schauspieler engagiert. Auch wenn Ihre Gage hundertfünfzig Mark nicht erreicht, ist nicht das Gewerbegericht, sondern das Amtsgericht zuständig.

Annahmen

Eduard Stucken: Lanval, Drama. Wien, Burgtheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

3. 4. Ernst Albert: Die Erbtante, Dreiaktiger Schwank. Lübeck, Stadttheater.

6. 4. Olga Cordes: Das Annerl, Einaktiges Künstlerdrama. Bremen, Thaliatheater.

9. 4. Alexander Engel und Julius Horst: Einheirat, Dreiaktiger Schwank. Wien, Bürgertheater.

Georg Fernandes und Max Schönau: Die große Krippe, Dreiaktiges Lustspiel. Graudenz, Stadttheater.

13. 4. Sophie Soemmering: Heiße Liebe, Einaktiges Drama. Frankfurt am Main, Schauspielhaus.

2) von übersetzten Dramen

Edmond Guiraud: Das Nesthäkchen, Dreiaktige Komödie. Berlin, Hebbeltheater.

3) in fremden Sprachen

Hennequin und Veber: Schweige, mein Herz! Schwank. Paris, Palais Royal.

Neue Bücher

Arnold E. Berger: Ein Schillerdenkmal, Drei Vorträge. Berlin, Ernst Hofmann & Co. 99 S. M. 1,60.

G. Holzer: Die Genesis der Shakespeare-Bacon-Frage. Heidelberg, Weißsche Universitätsbuchhandlung. 27 S. M. 0,60.

Paul Zincke: Die Entstehungsgeschichte von Hebbels ‚Maria Magdalene'. Prag, Carl Bellmann. 100 S.

Dramen

Johannes Raff: Der Zerstörer, Dreiaktige Tragödie. Berlin, S. Fischer. 175 S. M. 3,—.

Zeitschriftenschau

Hans Daffis: Die Frau auf der Bühne. Deutsche Bühne II, 6.

Alfred Klaar: Die Krisis der Tragödie. Literarisches Echo XII, 13, 14.

Paul Landau: Die Camargo. Der neue Weg XXXIX, 14.

Johannes Schlaf: Hamlets Fahrt nach England. Deutsche Bühne II, 7.

Karl Vogt: Striche. Der neue Weg XXXIX, 14.

Hans Wantoch: Herbert Eulenberg. Merker 13.

Engagements

Aachen (Stadttheater): Richard Helsing.

Berlin (Deutsches Theater): Carl Dostal.

— (Hebbeltheater): Käte Meißner.

— (Neues Theater): Olivia Veit.

Bielefeld (Stadttheater): Irene Prandau.

Bremen (Stadttheater): Else Liebert.

— (Tivolitheater): Paul Heller, Sommer 1910.

Coethen (Sommertheater): Elfriede Broesicke 1910.

Cottbus (Stadttheater): Rita André, Elfriede Pohl, Hildegard Röhrs.

Dorpat (Sommertheater): Adolf Wiesner 1910.

Dresden (Zentraltheater): Hans Schrotky, Sommer 1910.

Elberfeld (Thaliatheater): Hans Kussow, Sommer 1910.

Elster (Sommertheater): Klara Rothé.

Erfurt (Stadttheater): Frau von Seemen-Wilhelmi 1910/11.

Hamburg (Deutsches Schauspielhaus): Gustav Kallenberger. Elsa Valéry 1910/13.

— (Stadttheater): Danny Brüll 1910/12.

Hameln (Sommertheater): Clemens Höhme 1910.

Heidelberg (Stadttheater): Anna Stettner.

Helgoland (Kurtheater): Frau von Seemen-Wilhelmi 1910.

Helmstedt (Sommertheater): Albert Rupp 1910.

Jena (Stadttheater): Willy Gade 1910/11.

Kiel (Stadttheater): Käthe Marlitt 1910/13.

— (Vereinigte Theater): R. Klein-Rogge.

Königsberg (Stadttheater): Fritz Urban 1910/12.

Mainz (Stadttheater): Arno Grau 1910/12.

München (Volkstheater): Helene Leydenius.

Neiße (Stadttheater): Käthe und Margarete Friebel, Sigmund Gimzicky, Erna Meßner, Dora Millbrett, Rudolf Scholz 1910/11.

Neustrelitz (Hoftheater): Elfriede Broesicke.

Norderney (Kurtheater): Helene Basil, Marguerite Brian, Elly Jahrbach, Richard Gellert, Walter Graebenitz, Robert Möhring, Edgar Neumann, Selma Woisch.

Nürnberg (Intimes Theater): Willy Garsey, Sommer 1910.

Polzin (Kurtheater): Ernst Hornfels 1910.

Todesfälle

Hermann John in Wien. Geboren 1872 in Hannover. Mitglied des wiener Bürgertheaters.

Theaterbau

Zu dem Wettbewerb für den Bau des neuen Schauspielhauses in Dresden waren zwanzig Entwürfe eingelaufen. Anstatt eines ersten und eines zweiten Preises wurden zwei gleiche Preise von je 5000 Mark an Professor Duelfer in Dresden und an die Architekten Professor Losso und Max Kühne in Dresden verteilt. Den dritten Preis erhielt Professor Littmann in München.

Nachrichten

Der Verband der berliner Bühnenleiter hat den Beschluß gefaßt, den unlautern Billethandel, der in den letzten Jahren die wirtschaftliche Stellung der berliner Bühnen so empfindlich geschädigt hat, mit allen Mitteln zu bekämpfen. Zur Erreichung dieses Zweckes ist bestimmt worden, daß vom ersten September 1910 ab Theaterbillets nur noch zu den öffentlich bekannt gegebenen Preisen verkauft werden dürfen. Ein Zuwiderhandeln wird in jedem Einzelfalle mit einer hohen Konventionalstrafe geahndet. Die endgültige Formulierung und detaillierte Ausarbeitung dieses Beschlusses ist einer Kommission, die aus den Direktoren Gregor, Schulz und Zickel besteht, überwiesen worden.

Durch ministeriellen Erlaß ist das Mitglied des mannheimer Hoftheaters Hans Godeck zum Lektor für Vortragskunst an der Universität Heidelberg ernannt worden.

Die Presse

Edmond Guiraud: Das Nesthäkchen, Komödie in drei Akten. Hebbeltheater.

Lokalanzeiger: Dieses leider dreiaktige Stück, das sich etwas aufgeblasen für eine ‚Komödie‘ ausgibt, ist in Wahrheit nur eine ziemlich dürftige Vergnügung für anspruchslose Leute.

Börsencourier: Guiraud hat mit zu einfachen Mitteln gearbeitet, hat sich offenbar selbst in der Ergiebigkeit des Stoffes getäuscht. Ein Einakter wäre ausreichend gewesen — die drei Akte ermüden.

Morgenpost: Guiraud jongliert mit billigen Scherzen über alles Ernsthafte hinweg, und wenn ihm zum Aktschluß ein Witzchen einfällt, so freut er sich wie ein Schneekönig.

Vossische Zeitung: Ein harmloses Stückchen, das mehr Witz und Forschheit haben könnte, das aber keine großen Ansprüche hervorruft und daher mit seiner vergnügten Mittelmäßigkeit nicht enttäuscht.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 17
28. April 1910

Das Drama / von Wilhelm von Scholz

Ein Vortrag

(Schluß)

Der englische Forscher, dem wir jedenfalls das Wort vom Kampf ums Dasein verdanken, hat an einer der Stellen von visionärer Kraft, die in seinem nüchternen sachlichen Werk stehen, aus Weiten auf die vor seinem Blick schwebende Erdkugel schauend, geschildert, wie dieser große Kampf alles Lebendigen nach den Polen des ewigen Eises und nach den glühenden Sonnengebieten des Gleichers zu, wo die Naturkräfte dem Menschen fremd und feindlich werden, oder in den Höhen der felsigen, einsamen Gebirge, die aus dem ausgeglichenen Mittel unsrer Luft herausstauchen, ein Kampf der verbundenen Gleichen, der Menschen, gegen die unpersönlichen Wettergewalten ist; wie er aber in den mittlern Klimagürteln unsers Erdballes, in denen uns die Natur begünstigt, zum Kampf der Gleichen gegen die Gleichen wird. Doch er hat festgehalten: wo Leben ist, ist Kampf. Und wenn Sie Fülle des Lebens erwarten hinter dem Vorhang, so erwarten Sie Fülle des Kampfes.

Dieser Kampf der Gleichen gegen die Gleichen, von Mensch gegen Mensch, der im künstlichen Kulturfrieden erstickt ist und niedrig brennt, taucht groß gespiegelt, wie ein Nachleuchten der Urzeit mit ihren mächtigen Gefühlen, in unserm Geiste auf als das Drama.

Kampf packt und fesselt uns in der Wirklichkeit, wo wir ihn sehen oder von ihm hören: der Wettlauf der Pferde, eine Schlägerei, ein Prozeß, Ringkämpfe, das Abwehren einer verheerenden Seuche, ein Krieg. Dabei ist unser Interesse schon an jedem einzelnen Schlag und Rückschlag festgehalten, mehr noch durch das Erwarten der endgültigen Entscheidung, die mit jedem Schritt des Vorgangs näher herankommt und sichtbarer wird.

Würden diese Kämpfe uns auch fesseln, wenn sie nicht — selbst als bloßer Bericht noch — die Schwere der Wirklichkeit hätten? Nein. Wirklichkeit: darin liegt alles. Sie bannt unsern Blick, an ihr sind wir immer beteiligt, und gerade die Wirklichkeit fehlt dem dramati-

schen Bild. Sie erwarten Spiel, nicht Wirklichkeit, hinter dem Vorhang.

So wird das Drama, ohne deshalb in seiner Fülle auf das Mitwirken allerhand dem Leben nachgebildeter Kämpfe zu verzichten, doch vor allem Kämpfe darstellen müssen, die ihre Wirklichkeit nicht verlieren, auch wenn sie nur Spiel, und gar vorherbestimmtes Spiel, sind; die vielleicht als Spiel noch eine sichtbarere, lebendigere Wirklichkeit gewinnen.

Vergegenwärtigen Sie sich die Wesenheit des Kampfes in all den Mustern des Dramatischen, an die ich erinnerte. In all ihnen ist der äußere Kampf mit Heeren, mit Schwert, Dolch, Gift, ja mit Klugheit, Listen und Ränken nur eine Hülle; ein Gewand für verborgenes Ringen.

Dieser Macbeth, der da vor Ihnen steht, der ringt mit dem Bilde seiner Tat, mit seinem Gewissen, mit der in seiner einfachen, im Grunde edlen Natur wurzelnden Rechtlichkeit. Die geschehene Tat, die als furchtbares unauslöschliches Bewußtsein in ihn getreten ist, die seinen Blick argwöhnisch und lauernd, jeden seiner Schritte unsicher tappend macht, sie ist sein gewaltiger Gegenspieler; sie ist der Verräter in der festen Burg seines Ichs, der die sichtbaren Rächer ruft und hereinläßt.

Oedipus, dessen Richterstab ins Dunkel der Vergangenheit tastet, findet nur sich in der erhellten Nacht, in der er einen fremden Verbrecher sucht, und seine Seele, der umschlossene Ring des Ichs, wird der Richtplatz.

Auch in all den andern Dramen spaltet ein feindliches Geschick die Seele des Helden zur Zweiheit von Kämpfenden. Hier ist wirklicher Kampf, auch wo er nur Spiel ist. Er hat die Wirklichkeit der Dinge, die nicht voll zutage treten können, so lange noch in der groben Welt des Faustkampfes oder des geschriebenen Rechts gerungen wird, die ganz erst aus ihrem Bann gelöst werden, wenn das äußere Bild des Kampfes nur Schein ist.

Was ist hier wirklich? und welche Mächte sind es, die die Seele des Helden zerreißen? Mächte, die wir, kraft unsrer menschlichen Veranlagung, nie als möglich, sondern immer als wirklich, als unausschaltbar empfinden, wo sie nur genannt werden. Jene Leben zeugenden und fördernden Mächte, Werte, die in unserm zur Bewußtheit gesteigerten Fühlen und Wollen herrschen, denen wir untertan und hingegeben sind, auf denen wir beruhen, aus denen unsre Kraft und unser Glück fließt, deren Willenswirklichkeit aus unserm Innern heraus alle andre Wirklichkeit so überwächst, wie uns unser Wille wirklicher wird als die Dinge.

In einem abenteuerlichen Puppenspiel, das den Macbeth-Stoff behandelt, tritt plötzlich in der grotesken Mittelszene ein zweiter Mac-

beth auf. Und während wir beim Aufeinanderlosgehen der beiden Todgegner noch wissen, welcher für Treue und Recht und welcher für Macht und königliche Größe streitet, wirbeln rasch in derber Prügelei die beiden Macbethe umeinander, und niemand ahnt am Ende des klappernden Ringens, welcher Macbeth gesiegt hat; was dann, höchst spannend, der Fortgang der Handlung enthüllt.

Wie hier, in der skurrilen Puppenszene, die ewige Wirklichkeit ethischer Werte und Mächte, für die zwei Figuren sich schlagen und am hölzernen Halse würgen, einem ganz äußerlichen Balgen Wirklichkeit und Bedeutsamkeit leiht und damit unser Interesse sichert, so strahlt der Kampf in der Seele des Helden auch im großen Drama Wirklichkeit über die äußern sichtbaren Kämpfe, in deren Mitte der seelische Konflikt steht, und die seine natürliche Umwelt bilden. Denn die großen seelischen Zwiespalte pflegen vor allem da zu entstehen, wo die gegebene Situation, in der brennende Fragen aufgerollt sind, den einzelnen zu Entscheidung und Parteinahme drängen. Alle äußern Bewegungen und Kämpfe werden uns dann wertvoll und interessant, weil sie in den Veränderungen der gegebenen Lage neue Aufgaben, neue Wendungen des Konflikts an die im Mittelgrund der Handlung stehenden Gestalten, die alle irgendwie am Zwiespalt des Helden beteiligt sind, heranbringen. Denn das trägt der naivste Zuschauer ganz sicher im Gefühl: er erwartet immer eine Situation, eine Gegebenheit als Grundlage des Konflikts. Nicht einen Helden, der aus Willkür und Laune plötzlich zu handeln anfängt; sondern inmitten der Gegebenheit von menschlichen Zuständen, Einrichtungen, umgeben von bestimmten und bestimmenden Charakteren, in besonderer Lebenslage einen Mann, der zum Handeln verlockt und gezwungen wird. Wie es ein altes chinesisches Schema des Dramas ausdrückt: ein Mann ist in einem Raum mit mehreren Türen, die er zu öffnen versucht, von denen eine dem Druck nachgibt; er tappt in ein zweites Gemach, das nur noch einen Ausgang hat, denn die Tür, durch die er kam, ist ins Schloß gefallen und hat keinen Innengriff. Nun lösen sich Schlangen und Drachen aus den Wänden, vor denen er auf den letzten Ausgang zu flüchtet. Das ist ein enger Gang, an dessen Ende wartend ein maskierter Geharnischter mit entblößtem Schwerte steht. Die Situation führt den Konflikt und mit ihm das Drama herbei.

Vom Konflikt, als dem Wurzelpunkt des Dramas, lassen Sie mich noch ein Wort mehr sagen. Der Konflikt bedingt im Helden nicht ein langes bewußtes Schwanken, sondern setzt nur ein schweres, von den Hemmungen des Zwiespalts beengtes Handeln voraus. Das Zaudern des tragischen Helden ist vielleicht nicht einmal ein Zweifeln, sondern nur ein in Qualen vor sich gehendes Wachsen des siegenden Willens über den unterdrückten.

Der Konflikt steht so sehr im Herzen des Dramas, daß das ganze

Werk, soweit es von Blut durchpulst wird, von ihm erfüllt ist. Sie werden bei genauem Zusehen finden, daß ein neues Moment der Handlung immer dann überzeugt und voll begründet erscheint, wenn es sich auf eine der beiden Gegenmächte des Grundkonflikts stützt. Nehmen Sie das Beispiel eines Juden, der von seinem Glauben und seinem Stamme abfiel, um sich unter den Christen eine feste Heimat zu schaffen, und den doch die einzige Heimat, die er hat, seine Vergangenheit, nicht losläßt. In diesem Drama muß jedes Moment der Handlung, wenn es als begründet angesehen werden soll, sichtbar aus der alten oder der neuen Heimat des Mannes erwachsen, an den Grundkonflikt erinnern. Das ist sehr viel wesentlicher, als daß es im Sinne der Alltagswahrscheinlichkeit gerechtfertigt ist.

Lassen Sie uns das Ergebnis noch einmal zusammenfassen: als Drama erwarten Sie einen seelischen Kampf, zu dem die Lebenslage einen Menschen zwingt, und der sich nun in äußern gegensätzlichen Geschehnissen, in Schlag und Rückschlag, im Zickzack einer von antithetischen Kräften zerbrochenen Linie darstellt, um zu einem bedeutsamen Ergebnis zu führen, das den Zuschauer innerlich befreit und befriedigt, reiner und größer entläßt, nachwirkend ihn begleitet, einen Kampf, der eine Umwelt mit sich führt, Lebensluft und die Weite der drei Gründe des Seins. Und Sie erwarten, daß diese Welt, die sich auftut, Sie in sich hineinziehen, Sie in den Wirbel ihrer Begebenheiten mitreißen, nicht ein kühl Betrachtetes, durch Zeit und Raum von Ihnen Getrenntes bleiben wird. Ein Kind hat einmal zu mir von einer recht schönen Geschichte, in der es ihm über alles gut gefiel, gesagt: „Wie schade, daß man nicht in diese Geschichte hineinkommen kann!" Dies Kind, welches die epische Erzählung so weit dramatisch erlebte, daß es die Sehnsucht nach einem lebendigen Hineinkommen in die Welt der Geschichte empfand, hat ganz unbewußt auf den, neben andern, wichtigsten Unterschied des Dramas von der Erzählung hingewiesen. Denn im Drama erfüllt sich dieser kindliche Wunsch: da kommen wir in die Geschichte selbst mit hinein. Mag der epische Dichter uns mit dem Teleskop seiner Anschauung die fernen Begebenheiten auch nah und lebensgroß vors Auge rücken: sie behalten eine gewisse Lautlosigkeit hinter der Stimme des Dichters, die zwischen uns und ihnen klingt. Das Drama stellt nicht nur die Handlung sinnlich-gegenwärtig vor uns, es schafft wesentlich mehr, als daß es uns etwa nur zu unbeteiligten Zuschauern eines in sich abgeschlossenen Bühnengeschehens macht. Wir werden vor dem Drama: an einem außerordentlichen Ereignis unmittelbar Teilnehmende. Der Student, der erregt von der Galerie herabrief: „Wallenstein, Wallenstein, traue nicht! Butler ist ein Verräter!" brachte in seiner Hingerissenheit den innern Zustand jedes Zuschauers vor dem Drama zu einem zwar komischen, doch ganz wesentlichen Ausdruck. Denn der Zuschauer des

Dramas ist: betrachtender Wille. Im Willen, nicht im Schauen oder Erkennen, spiegelt sich das Drama. Läge der Bann des Dichters und des Orts nicht wie eine Traumlähmung auf diesem Willen, so würde er, wie bei jenem Studenten, sich losreißen und mithandeln.

Man spricht von der Stimmungslosigkeit eines schlecht besetzten Hauses und empfindet damit eine andre wesentliche Seite des betrachtenden Willens. Denn es ist nicht nur der ganze Apparat des Theaters, der — wie bei der Laterna magica — lästig und störend sein würde, wenn nicht eine große gesellige Veranstaltung ihn rechtfertigte und dem Zuschauer die Geduld gäbe, ohne Flüchtigkeit sich bei der Sache festhalten zu lassen. Es ist noch etwas andres, was hier wirkt. Nur der Gesamtwille, der aus vielen Einzelwillen auf unerklärbare Weise zusammenfließt, wenn eine Menge von Menschen in gleiche Empfindungen gedrängt werden, der, wie große Akkumulatoren, Spannungen von unerhörter Kraft in sich aufzuspeichern vermag, ohne auszubrechen, ist betrachtend; der Wille des Einzelnen ist in sich befangen oder handelnd. Und nur im Gesamtwillen vermag sich das große breite Leben des Dramas, in dem das Allgemeine, das Schicksal und die Welt, das Besondere, Persönliche so völlig überragt, entsprechend zu spiegeln.

Selbst der einzelne Leser eines Dramas schafft, ebenso wie das sichtbare Bild der Handlung auf der Bühne, auch die mitzuschauende Menge im Geiste um sich, in der er seine Individualgefühle untergehen läßt, aus der Menschheitsgefühl in seine Brust einströmt. Und indem der Dichter, der immer einen innern Zuschauer in sich trägt, auch die Menge um sich weiß, wenn er Handlung und Gestalten dichtet, wird das Drama ein Kunstwerk, das mehr aus der Gemeinschaft als dem Einzelnen hervorgeht, bei dem der Dichter nur der Sprecher dessen ist, was alle bewegt. So treten die Zuschauer mit in das Drama hinein, wie ein großes, begleitendes Gefühlsorchester; oder auch: sie sind der mächtige Resonanzboden, in dem die Töne ihre Kraft, ihren wundervollen Hall finden. In der Menge verfließen die Wellen der Handlung und, wie der Dichter aus ihr zu sprechen scheint, so rollen aus dem Willen der Menge neue Wogen heran. Der betrachtende Wille genießt sich gleichzeitig als schöpferisch schauend. Und der Letzte auf der Galerie fühlt dunkel, daß er mitwirkt an dem, was da vor ihm steht, daß er die Schöpfung nicht eines willkürlichen Einzelnen sieht, sondern einer Gesamtheit.

Das ist das Drama: das Menschheitskunstwerk, in dem der Dichter nicht Herr, sondern der ehrfürchtige Diener der aufgetürmten geistigen Wirklichkeit ist, in dem er eine jahrtausendalte Tradition und ein in vielen Geschlechter-Folgen, die das Leben bis zum Grund erlebten, gewordenes Gesetz empfängt, das zu erkennen, dem sich als Diener würdig zu machen die Arbeit seines Lebens sein muß; in dem

er alle Willkür und Laune seiner Persönlichkeit von sich zu werfen hat, um das in seiner Seele stark und allein herrschend werden zu lassen, was weites Walten des Lebens ist, mit dem er sich so in Eins setzen muß, daß er es nicht nur in sein schauendes Auge, sondern in seinen, die Idee verkörpernden Willen aufnimmt.

Hier schließt sich der Ring. Hier ist wieder der dritte der großen Gründe der lebendigen Welt, der über allen den Namen ‚Wirklichkeit' verdient.

Das, glaube ich, erwarten die Zuschauer vor der verhangenen Bühne. Und wenn das zweite Zeichen zum Beginn gegeben ist, dann fühlen sie deutlich, daß der Vorhang nur eine künstliche Trennung ist, daß die gleich wie Wellen zusammenschlagenden Seelen des Werkes und der Menge ein uralt Eins sind: die sich bewußt werdende Menschheit.

Vöslau / von Peter Altenberg

Vöslau, eigentümlicher Ort, einzige wirkliche Sentimentalität, die ich habe. Deine grünbefranste Station ist geblieben wie eh und je. Nur meine wunderschöne Mama, die mich im Damenbade sorgsam auf ihren Armen wiegte, ist längst nicht mehr. Die Lindenblüten rochen wunderbar, und das sonnengedörrte Holz der Kabinen und die Wäsche der triefenden Schwimmanzüge. Der Kies brannte die zarten Kinder- und Frauensohlen. Vom Wald kam Tannenharzduft und von den Hausgärten kamen Millefleursgerüche. Meine Mama hielt mich zärtlichst mitten im Teiche, der für mich ein Ozean war! Sie verschwendete ihre romantische Zärtlichkeit an ein egoistisches, verständnisloses Kindchen, das ihren Hals in Angst umklammerte. Wunderbar ist der eingedämmte Bach, von der Station aus bis zum Bade. Links ungeheure üppige Wiesen, die zu nichts zu dienen scheinen und herrliches, dichtes Unkraut produzieren, für nichts und wieder nichts. Der Wind rauscht eigentümlich in den Tannen. Man hält es für einen mysteriösen Aufenthalt für Rekonvaleszenten, für kleine zarte Mäderln. Es ist so ein Sanatorium für müde Menschen. Die graublaue Ursprungsquelle von vierundzwanzig Grad Celsius ist wie lebenspendend. Sie spricht nicht viel, sie murmelt und gewährt! Viele Hausgärten sind voll von Frieden und Pracht. Im Cafégarten hart beim Bade ist es kühl vor Baumschatten wie in einem Keller. Daneben ein unbekannter Park wie ein Urwald. Niemand hat ihn vielleicht je betreten, ihn gestört in seinen überschüssigen Kräftespendungen! Wozu braucht man Brasilien und Lianenverstrickungen und Blütendunst und Geranke?!? Dieser Park ist Urwald. Vöslau, immer noch, seit fünfundvierzig Jahren, ist deine Station grünbefranst, und in dem Bache plätschern lustig die Enten, die unmittelbar darauf abgestochen werden, denn der murmelnde Bach ist nur ein letztes Reinigungsbad, gleichsam eine Vorleichenwaschung. Beim Bade duftet es nach Lindenblüten. Nichts hat sich verändert. Meine Mama ist nicht mehr.

Sobeïde, Sorma und Shaw

Als die ‚Hochzeit der Sobeïde‘ vor elf Jahren erschien, war ihre Zeit noch nicht gekommen. Heute ist ihre Zeit vorbei. Zwischen 1902 und 1906 hätte Reinhardt im Kleinen Theater oder in den Kammerspielen diejenige Andacht an sie wenden müssen, die ihre versponnene Lyrik verdient, aber auch braucht. Auf der Bühne die Lyrik dieser pseudodramatischen Gedichte hegen, heißt nämlich nicht: sie noch theaterfremder machen, sondern heißt umgekehrt: ihre Theaterfremdheit nach Möglichkeit verringern. Die Probe auf das Exempel ist leicht. Man streiche die Lyrik, und es wird ein nacktes Gerippe — nicht etwa aus Knochen, sondern aus Fischbein, es wird überhaupt nichts übrig bleiben. Die ganze Bewegung solch einer Tragödie besteht in dem Auf und Ab ihrer dramaturgisch zwecklosen Betrachtungen, Schilderungen, Stimmungsmalereien und Gefühlszerlegungen. „An ihnen hing der längst verlernte Schauer Der jungen Nächte, jener Abendstunden, In denen eine unbekannte Angst Mit einem ungeheuren, dumpfen Glück Sich mengte, und der Duft von jungem Haar Mit dunklem Wind, der von den Sternen kam.“ Es ist fraglich, ob der junge Hofmannsthal noch gespielt werden soll. Wenn er aber gespielt wird, dann ist es ohne Frage wichtiger, derlei schöne Verzierungen zum Tönen zu bringen, als eine Kulissenorgie mit Odalisken, Eunuchen, Zwergen und Baruchschen Teppichen, also denkbar orientalisch aufzutakeln.

Es ist aber doch wohl nicht fraglich, daß man die ‚Hochzeit der Sobeïde‘ heute besser ungespielt läßt. Was echter Glanz war, ist zwar unverblichen. Nur daß er, der drei Akte niemals füllen könnte, sie auch nicht einmal immerzu bestrahlt. Es gibt weite Strecken von erschrecklicher Mühseligkeit und Trockenheit. „Wie war denn er?“ fragt Chorab Sobeïden über Ganem. „. . . . Andre Male wieder so Von meiner Zukunft redend, von der Zeit, Da ich mit einem Anderen, Mit irgend einem Anderen vermählt, So redend, wie er wußte, daß ich nie Ertragen würde, daß es sich gestalte. So wenig, als er selbst es eine Stunde Ertrüge, denn er gab sich nur den Schein, Mein Wesen kennend, wissend, daß ich so Mit mindren Schmerzen mich losmachen würde, Sobald ich irr' an ihm geworden wäre.“ Das ist schwer anzuhören, aber schwerer noch zu sprechen. Die arme Sorma quälte sich denn auch mit der Rolle wie mit einer Strafarbeit und muß sie sich doch selber ausgesucht haben. Es war ein Irrtum, daß sie eine durch und durch undramatische Sache dramatisch zu machen trachtete. Bei Rothschild gab sie vier Akte lang nichts als lastende

Schwermut und war prachtvoll. Bei Hofmannsthal hätte sie drei Akte oder eigentlich drei Szenen lang nichts andres zu geben brauchen und wollte mit aller Gewalt Abwechslung schaffen. Sobeïde, soweit sie ein Gesicht bekommen hat und ein Gebild geworden ist, scheint mir ein Mensch, der fassungslos vor der Verruchtheit dieser Welt versteinert, sich allenfalls nach innen einmal gründlich ausweint und ohne große Gesten schnell entschlossen sterben geht. Der Sorma ist das nicht genug für den Theaterabend. Sie legt überall da Ausbrüche ein, wo sie, in völlig unbegründeter Selbstunterschätzung, sich auf den unverwelklichen Reiz ihres Wesens nicht allein verlassen zu können glaubt. Sie hat viermal zu beteuern, daß der Abend nie kommen darf, der ... und es ist über jedes Lob erhaben, mit welcher bebend verhaltenen Angst sie am Anfang der Rede in den Abgrund ihrer Zukunft hinunterblickt. Wenn Hofmannsthal ihr dann vorschreibt, diese Beteuerung beim vierten Mal „fast schreiend" herauszustoßen, so geht aus dem Stil des ganzen Werkes hervor, daß der Ton auf „fast" liegt. Die Sorma aber, die schon beim dritten Mal am Ende ihrer Stimmkräfte angelangt ist, überschreit sich jetzt dermaßen, daß es ist, als ob auf Mozartische Sphärenmusik eine Straußsche Kakophonie gesetzt würde.

Noch nach der großen Pause klingt die süße Stimme angegriffen. ‚Wie er ihren Mann belog' ist das fünfzehnte Stück, das wir von Shaw kennen lernen, und da die Sorma es gewesen ist, die uns, als Partnerin des ‚Schlachtenlenkers' und als Candida, nicht blos in seine Welt eingeführt, sondern damit zugleich Paradigmata des Shaw-Spiels aufgestellt hat, so ist es selbstverständlich, daß sie sich dieses Röllchen aus dem Aermel schüttelt. Auch über den Scherz selbst ist nur zu sagen, daß man ihn zum Anlaß genommen hat, seinen Autor wieder auszugraben, nachdem man ihn für die Groteske ‚Heiraten' totgeschlagen und begraben hatte. Schnell fertig sind Reporter mit dem Wort. Sie verkünden triumphierend das Ende einer ‚Mode', weil ihnen ein Gehirn unheimlich ist, das Ansprüche an sie stellt, und sie lassen es liebevoll gelten, wenns einmal sich und ihnen Ruhe gönnt. Zum Glück ist nicht zu befürchten, daß wir uns diesen beispiellos belebenden Geist bereits so weit angeeignet haben, um ihn, im ewigen Kreislauf der Dinge, von einem neuen oder auch vom alten Blumenthal wieder ablösen lassen zu können. Shaws tiefste, Shaws wirklich umfassende Erfolge stehen noch aus. Sie werden demjenigen Theater zufallen, das heute zu ‚Candida' und morgen zu ‚Caesar und Cleopatra' den Mut und die Kraft hat.

Jiddisches Theater in London / von Theodor Lessing

1

Kommt man aus der City ungefähr dort, wo das Hotel zu den drei Nonnen liegt, dann beginnt Whitechapel, und Londons Stadtbild wird ein andres. Man läßt nun die Region der gewaschenen Menschheit hinter sich und tritt in die östliche oder ungewaschene Zone. Ihre endlosen, seelenleeren Straßenzüge sind mit widrigem Auswurf übersät und mit häßlichem Kehricht. Aus dunkler Höfe hoffnungslosen Winkeln wälzen sich Haufen deformierter, stumpfer Geschlechter. Geschminkte Totengesichter, hungerndes Laster, verkommene Armut — alle längst bestimmt für Gruben des Schinders. Zerrissene Existenzen schlürfen bleiern daher. Ihr abgezehrtes oder gedunsenes Antlitz mit dem übergroßen Auge ist wie ein altes Kontobuch, darein das ganze Leben tausend Nieten gebucht hat. Halbwüchsige, noch jugendfrische Mädchen, Hand in Hand, mit schreienden Talmibrillanten und Papierblumen staffiert, sehnsüchtigen Blickes Whitechapels Gassen abstreifend, um ein paar Groschen zu verdienen; an jedermann feil. Und dazwischen ein Aufzug der Heilsarmee: gute, verzückte, sanft-hysterische Gesichter. An Kreuzungen der Gasse stecken Messengerboys rote und gelbe Papiere dem Vorüberhastenden zu: Einladungen zu einem unzüchtigen Lokal, einem sektiererischen Meeting oder einer Versammlung der Spiritisten. Verkaufsbuden rings. Da liegen Gegenstände, werden schreiend verhandelt, die du kaum je als wirtschaftliche Werte betrachten lerntest: rostige Nägel, auf den Trottoiren aufgesammelt, Hosenknöpfe, Zigarrenstummel, Orangenschalen, Lumpen. Dahinter Läden, billige aufgedonnerte Ramschbazare, Obstständе, Buden mit Fleisch und Fischen, Betstuben, Teestuben, Lunchsalons, die Armenkliniken londoner Aerzte, welche hier ein winziges Zimmerchen mieten für Gratiskonsultation der Aermsten. Ueberall schreiende Affichen in englischer und hebräischer Sprache. Mitten auf der Straße beginnt plötzlich ein junger, madig aussehender Mensch zu predigen. Der Geist hat ihn gepackt. Man läßt den Faselnden gewähren. Kein Polizist stört seiner Rede Fluß. Die Leute hasten vorüber. Nur eine fromme Greisin und ein paar müßig lungernde Dirnchen bleiben kichernd stehen und horchen auf die Rede, die von Sündenschuld spricht. In einer Seitengasse predigt ein Sozialist. Er hat ein kleines Rednerpult auf die Straße gestellt, schwingt eine rote Fahne und gebraucht fortwährend die Anrede: workmen. Zuweilen sieht man Umzüge begeisterter Frauen, Suffragettes, Temperenzler. An einem Sonntag sah ich zwei alte Gentlemen im schwarzen Gehrock und Zylinder. Die standen mitten auf der Straße und hatten jeder neben sich auf dem Trottoir einen Haufen theologischer Bücher liegen.

Mit Hilfe dieser Literatur bewiesen sie einander öffentlich vor allem Volk ihre Gottlosigkeit. Wenn der eine der Alten einen Augenblick pausierte, dann begann der andre, der diesen Augenblick fieberhaft erlauert hatte, die Gegenrede. Kein Mensch kümmerte sich um die ehrwürdigen Greise.

2

Wie kranker Fische geöffnete Mäuler starren Schornstein und nichts als Schornstein in grau verhangenen Himmel. Aber kein Wölkchen blauer Freude schwimmt hindurch in diese Rauch-Schicht von Tränen und Gram. Hoch an schrecklichen Hinterhäusern kleben die Küchenbalkone. Da hocken Menschen gleich kranken, siechenden Tieren, in glanzlose Sonne teilnahmslos starrend. Rettest du dich in eine der angstbedrückenden Seitengassen, dann erst wirds furchtbar! Bilder sah ich, wie ich sie nur in meinen gräßlichsten Träumen erlebe. Dort auf eines halbeingesunkenen Hauses Schwelle liegt ein Bündel Tod, ein hektisch keuchendes Weib, im Hustenkrampf, schleimbedeckt, sterbend, ihren abgezehrten Arm nach mir ausstreckend und mit ihren letzten Gedanken um eine Farthing winselnd. Ich warf ihr entsetzt ein Geldstück hin, aber schon hat ein halbnackter, zerlumpter Knabe das erspäht und reißt es brutal der Wehrlosen fort, davonlaufend unter dem Lärm eines Halbdutzend zerlumpter Menschen, die auf mich eindringen.

Drüben auf der andern Straßenseite steht ein zweifelhafter Mensch und zieht Zähne. Er besorgt das Geschäft auf offener Straße. Zahnkranke, schmerzverzerrten Gesichts, kommen heran. Ein Gehilfe spritzt jedem, der einen Penny zahlt, etwas Schmerzstillendes ein, allen mit derselben Spritze, dann werden die Zähne gezogen, und ohne Laut humpeln die Erleichterten von dannen. Straße auf, Straße ab! In der Nähe der großen Docks ein Gewühl der Hölle; Abschaum aller Nationen; schwarze, braune, gelbe, weiße Menschen. Zu tausenden liegen sie in der ersten nassen Morgenfrühe vor den Toren der Docks. Zwanzig Stunden, vierzig Stunden hocken sie dort und warten, bis ein Frachtschiff kommt, und die Aufseher neue Arme zum Verladen und Lastschleppen brauchen. Dann bieten sich Hunderte an, und die Aufseher wählen, die am stärksten aussehen, am frechsten vordringen oder das größere Mitleid erregen. Name und Land wird nicht erfragt, und wer Arbeit findet, kann bis zu zwei Mark am Tag verdienen. Niemals werde ich die Augen jenes zarten, schwächlichen Menschen vergessen, den ich auf einer jener Bänke des Themse-Embarkments hocken sah. In jener gräßlichen Rasenanlage unter den Mauern des blutigen Tower, wo in den Morgenstunden Hunderte, die keine Arbeit erhalten, Verworfene, Besudelte, Entgleiste umherliegen. Eine Karawane der Verzweiflung. Nie werde ich dieses Wachenden Augen vergessen! Sie waren noch jung, noch voll Leben und voller Gefühl. Aber das haßte sich schon nach innen gekehrt, zu selbstzernagender Verwüstung. Es sah

aus, als ob eine lebendige Seele im Begriff stünde, zu versteinern, zu einem einzigen Blick zu gerinnen, einem starrenden, hilflosen, letzten Blick, der die Unentrinnbarkeit der eigenen Vernichtung einsieht. Und der schweigende Blick dieses Auges schnitt mich wie ein Messer, wie ein Vorwurf dafür, daß ich Leben und Arbeit habe; entsetzt kehrte ich mich ab und lief davon, um der Regung Herr zu bleiben, die mich hinriß, zu helfen, denn ich weiß, daß den kranken Baum nicht heilt, wer hier ein verdorrendes Aestchen stützt und dort ein vergilbendes Blatt vom Staube reinwäscht. Schon in der nächsten Gasse sah ich Freundlicheres. Auf den großen Pflasterquadraten des Trottoirs hatte ein Pflastermaler seine Kunst ausgeübt. Das ist ein in Ost-London verbreitetes Gewerbe. Arme Talente, die Schiffbruch litten oder nicht Geld genug besitzen, sich zur Künstlerschaft auszubilden, werden Journalisten des Rinnsteins: Pflastermaler. Ein Kohlenstift, ein Kreidestift, ein Tuch: das ist dann ihr ganzes Werkzeug. Damit malen sie Landschaften, Porträts, Geschichtenbilder in den Winkeln belebter Straßen. Und von den bedrängten, zerstreuten Menschen, die vorüber lärmen, wirft wohl hie und da jemand einen freundlichen Blick auf die fremde Welt und schenkt dem Genius einen Halfpenny. Meistens freilich sind die Pflastergemälde sehr primitiv, kalt und seelenlos. Aber jener Greis, den ich nahe der großen Towerbrücke hocken sah, malte ganz anders. Ein wildes, volkfremdes, volkvertrautes Leben lag in den Bildern: ein grauer Kreidefels ragte ins Meer, und die Möven schossen einher und schrien. So mögen die Felsen an Irlands Küsten stehen. Heide und Moor. So mag es in Cornwall sein. Und der Wald warf grüne Wogen, und der Wind wehte durchs Korn. Und in einem Park springt ein Marmorbrunnen. An dem Brunnen in Rosen sitzt ein blondes Kind und spielt mit goldnen Fischen. Sie ist gewiß die Tochter des Königs. Aber der Bettler ist Herr über Meer und Wind. Ihm gehört der König und des Königs Tochter. Da saß der alte Mann bei seinen Pflasterbildern und blickte niemand an und bettelte nicht. Sein verhärmtes Gesicht war nicht unglücklich. Er fühlte, daß er die Menschen beschenkte. Und als ich ihn betrachtete, empfand ich der Inder Weisheit: ta twam asi. Da sitze ich also in Ost-London an einer belebten Straßenecke und male meine Seele auf Großstadt-Pflaster. Und die Vorübergehenden blicken flüchtig darauf hin, und zuweilen wirft ein Verleger einen Honorarpfennig mir zu. Und heute abend wird es regnen und windig sein. Dann werden die Bilder dieses Tages verwehen, und die stumpfe Schar schreitet darüber, und es ist vergessen und war doch ein ganzes Leben.

3

Dies ist die Welt der Juden. Hier ist das Ghetto. Wie in New-York, Amsterdam und Krakau, so gibt es hier Straßen, die ausschließ-

lich von Juden bewohnt sind. Die Inschriften an den Läden sind in hebräischen Lettern geschrieben. Die Theaterzettel und Plakate an den Mauern sind hebräisch, und an der Straßenecke verkauft ein Greis Tageszeitungen in hebräischer Sprache, deren größte so umfangreich ist wie die Times. Die Männer tragen Bärte, während du sonst in London keinen Mann mit Vollbart findest. Die Frauen haben, wenn sie schön sind, ihre eigene Art rührenden Liebreizes, aber im Alter haben sie ein krankes Fett. Die Kinder haben große, schwarze Augen in kranken, bleichen und edlen Gesichtern. Die Sprache der Leute ist „Jiddisch". Das ist ein verdorbenes Deutsch mit einigen polnisch-russischen und viel hebräischen Einschlägen.

Ich will hier vorausschicken, daß mir an den Juden aller Länder eine merkwürdige Verwandtschaft und Hinneigung zum Deutschtum aufgefallen ist. Wie in Posen und Westpreußen, in Ungarn und Böhmen der Jude gegenüber der slavischen Bevölkerung ein wesentlicher Träger des Deutschtums ist, so hatte ich auch in England den Eindruck, daß diese buntgewürfelte Kolonie londoner Juden das beste Material abgeben würde, um deutscher Kultur zu dienen, sobald einmal das Vorurteil, welches gerade der Deutsche gegen Juden hegt, überwunden ist. Wie Bakterien wirkungslos werden, sobald der Organismus sich ihnen anpaßt, dagegen aufleben und zu wirken beginnen, wenn sie auf einen neuen, noch unangepaßten Organismus gelangen, so sind viele spezifisch deutsche Eigenschaften nicht mehr bei autochthonen Deutschen zu entdecken, wohl aber bei diesen fremden Rasse-Elementen, die die deutsche Kultur aufgenommen und sich zu ihrem Träger gemacht haben. Es ist ergreifend, zu sehen, wie die Juden, die aus deutschen Grenzgebieten nach Amerika und England kommen, ihre deutschen Ueberlieferungen von Geschlecht zu Geschlecht fortschleppen, während doch die Deutschen selber, sobald sie als Auswanderer auf die fremden Volkstypen stoßen, ihr eigenstes Wesen preisgeben. Ich halte den Juden immer und unter allen Umständen für den konservativern Typus. Dafür zeugen auch die verschieden gearteten Ideale, die Juden und Germanen vorschweben. Der Germane preist die Treue, der Jude den Fortschritt. Und beide ergreifen damit instinktiv das, was ihnen am notwendigsten ist. Denn der Jude ist von Hause aus der wandlungsunfähigste, der Deutsche aber der treuloseste aller Seelentypen. Im Nibelungenlied und Edda wird das Wort ‚Treue' unausgesetzt gebraucht, während immer der eine dem andern die Treue bricht. Umgekehrt konnte der Jude zu fortdauernder Umschichtung seines Wesens erzogen werden, weil eine fast schmerzliche Beharrlichkeit des Instinkts ihm wesentlich ist. So erklärt sich das Paradoxon, daß ich die dargebrachte Treue gegen das Deuschtum fast niemals bei Deutschen, sehr häufig bei Juden gefunden habe, und daß mir die Juden von Ost-London wie eine deutsche Enklave in England erschienen sind. Aehnlich wie die Irländer haben sie große

Begeisterung für den deutschen Kaiser, und ihre geistige Nahrung ist unsre klassische Literatur, die in hebräischen Schriftzeichen gedruckt wird. Eine philosemitische Politik, die diese zerstückelten Gruppen im Interesse Deutschlands zu verwenden wüßte und die törichte Taktik aufgäbe, eine im innersten zentrifugale Volksseele zu verwunden und durch Mißtrauen oder Zurücksetzung immer neu auf sich selber zu stoßen, eine kluge Politik, die den unschuldigen Wahn überwände, daß ein Dreißigmillionenvolk von einer Handvoll jüdischer Intelligenzen absorbiert werden könne, würde aus der jüdischen Intelligenz den stärksten Träger deutscher Kultur machen. Wäre ich politischer Organisator, dann wollte ich mit den heute lebenden Juden, die einst Asien nach Europa brachten, nunmehr Asien für Europa erobern, und Bethlehem wäre die Stätte, wo ich eine deutsche Hochschule für Asien ins Leben riefe.

4

Wenn du in London einen Polizisten höflich anredest, so bekommst du eine barsche Antwort. Denn deine Höflichkeit beweist ihm, daß du keinen Rang hast. Hättest du Rang, dann würdest du wissen, daß ein englischer Beamter ein Institut zur Bequemlichkeit des Volkes ist. Du würdest streng und mit selbstverständlicher Impertinenz den Mann ansprechen, und er würde dir die freundlichste Auskunft erteilen. Aber du bist eben von Deutschland her gewöhnt, im Eisenbahnschaffner den Vorgesetzten der Reisenden zu sehen, und wolltest du mit einem berliner Schutzmann reden, wie du mit jedem londoner Policeman reden mußt, dann würde er dich arretieren. . . . Ganz anders ist der Verkehr mit Juden. Du findest selten im englischen Volke einen Menschen, der dich nicht bedient wie eine Pagode, teilnahmslos, interesselos, völlig sachlich. Er hat nicht den mindesten Sinn dafür, ein fremdes Idiom zu lernen; er funktioniert wie der Policeman als Institut zum Nutzen der Gesellschaft, und alles Fremde findet er gleichgültig oder komisch. Nun aber rede den zerlumptesten Juden im Ostviertel an; er reagiert sofort, Mensch gegen Mensch. Er versteht dich, magst du nun deutsch, russisch oder spanisch reden. Er kennt von allen Sprachen ein paar Brocken, und wenn er sie nicht kennt, dann befähigt ihn doch starke Einfühlung, dich zu verstehen und sich mit seinem Kauderwelsch dir verständlich zu machen. . . .

Ich habe unter Juden in Galizien und in Amsterdam gelebt, aber nie so viel jüdisches Elend gefunden wie in Ost-London. Der galizische Jude ist noch ärmer und kränker, aber er hat einen gewissen Halt an seiner Unwissenheit und Dumpfheit. Hier in London leben geweckte, aufgeklärte Großstadtgenerationen; sie sehen das Bessere und ersehnen es, und das macht ihr Elend nur fühlbarer und unerträglicher.

(Schluß folgt)

Königsberg / von Jakob Scherek

Ueberblickt man die Geschichte des königsberger Stadttheaters, so ist der lange Baukörper mit einem Schiff zu vergleichen, das fast immer von Stürmen auf bewegter See wild herumgetrieben wurde; bald verschwanden die freundlichen Lichter hinter graulichen Wogen, daß es schien, Mann und Bau seien verloren, bald hob es sich auf dem Buckel der unzuverlässigen aufgepeitschten Wasserkraft. Erst Hofrat Varena, der seit siebzehn Jahren das Kommando führt, hat es in den Hafen gelenkt und dort fest verankert. Die Menschen leben rasch. Heute klingt es den Königsbergern schon wie ein Märchen, daß man früher wiederholt Theaterplätze verlosen mußte. In der Stadtverordnetensitzung wurde unlängst sogar von dem Theater als einer Goldgrube gesprochen; und nicht wenige werfen dem Direktor vor, daß er zu viel verdiene. Immer noch besser, als wenn man ihm vorwerfen müßte, er brauche Zuschüsse. Die Frage ist nur, ob Verdienst und Verdienst ein Quadrat ergeben, jenes Gebilde, das von allen Seiten betrachtet die gleiche Form zeigt, oder nur ein Rechteck, bei dem Geldverdienst zwei lange, und Kunstverdienst zwei winzige Seiten bilden. Die Realpolitiker meinen: Das Theater steht jetzt auf tüchtigen, tragfähigen Beinen; dessen soll man sich freuen und nicht mit verärgernden idealen Forderungen herumlaufen.

Der Fall liegt nicht einfach, nicht schwarz und nicht weiß. Das königsberger Theater hat in der Literatur keine Rolle gespielt und spielt auch heute keine; anderseits aber wird fleißig und tüchtig gearbeitet, und das Niveau der Darbietungen ist für eine Provinzbühne durchaus respektabel. Manches kommt unverzeihlich spät hierher. Erst in dieser Saison haben die Königsberger von Schnitzler den ‚Grünen Kakadu', ‚Literatur', ‚Die Frau mit dem Dolche' kennen gelernt. Die Schnellzüge nach Königsberg sind gut, bleiben nur zuweilen im Schnee stecken, und der elektrische Draht funktioniert. Es liegt also nicht an den langsamen Postkutschen, daß die Neuheiten und Neuigkeiten so verspätet heranschleichen. Die Gründe sind zunächst die Bedächtigkeit, die Vorsicht des stets reservierten Direktors, die inmitten der gesunden, schweren Ostpreußen leider am Platze zu sein scheinen. Dann aber und hauptsächlich das Monopol. Hofrat Varena ist Herr und Diktator auf den Brettern. Was er nicht erwirbt und nicht wagt, bleibt für Königsberg unbekannt, klingt hier nicht, ist tot. Ein Monopolherr hat es nicht nötig, die Türen aufzureißen, nicht nötig, auf den Turm zu steigen und Ausschau zu halten, nicht nötig, Neuheiten zu prüfen, nicht einmal nötig, Dichtungen, die anderswo künstlerischen Erfolg hatten, zu erwerben. Die Abonnenten kommen ins Theater, auch wenn sie ‚Tannhäuser' zum zwanzigsten Mal schreien hören: „Schweig mir von Rom!" — obwohl das sogar den protestantischen

Ostpreußen schon zu viel werden müßte. Wohl die Hälfte des großen Theaters ist von vornherein vergeben, die Abonnements sind in festen Familienhänden. Es gibt manche, die darauf warten, daß jemand stirbt oder fortzieht, um in den Besitz eines solchen Platzes zu kommen. Das erklärt zur Genüge, weshalb Hofrat Varena seiner bedächtigen Natur keinen Zwang anzutun braucht, das erklärt aber auch, weshalb Geschäftsleute und Kunstfreunde seit Jahren über Plänen brüten, aus denen ein zweites Theater, eine Schau- und Lustspielbühne, aufsteigen soll.

Diese Pläne haben einflußreiche Gegner. Der Kunstfreund muß sie unterstützen, weil ein Monopol selbst den elastischsten Willen allmählich verdickt, weil allein Wetteifer und Kampf Leben, Bewegung und Fortschritt bringen. Ihm muß es auch gleichgültig sein, wenn einzelne Personen das zweite Theater nur fördern, weil sie von dem Goldstrom, der ins Stadttheater fließt (und dessen Stärke vielleicht überschätzt wird), auch einiges abschöpfen wollen. Die Gegner klagen vornehmlich, daß Königsberg zwei Häuser nicht werde füllen können und das vielgeprüfte Stadttheater dann wieder als Schiff auf stürmischer See werde treiben müssen. Einige mimen sogar Bedauern mit der zweiten Bühne und sind besorgter als die Herren, die ihr Geld hergeben wollen. Der Kunstfreund bleibt jedenfalls bei seinem Erfahrungssatz von dem Wettbewerb und weist ferner darauf hin, daß im Stadttheater, in dem Oper und Schauspiel nebeneinander gepflegt werden sollen, das Schauspiel naturnotwendig leiden muß — auch wenn, was man mit Dank zugibt, in letzter Zeit ein frischerer Zug bemerkbar war. Die Oper ist ein Raubtier. Sie brüllt nicht nur, sie braucht auch Unmengen Futter. Orchester und Chor stellen viele hungrige Mäuler, und die Tenöre bekommen überall die größten Kartoffeln. Das Schauspiel wird immer die zweite Garnitur sein. Es kommt sogar vor, daß der Direktor ein Schauspiel, das eingeschlagen hat, nicht genug ausnutzen kann, weil die Opernabende sich dazwischen schieben.

Der Plan eines zweiten Theaters hatte bereits legendäre Formen angenommen. Niemand wußte etwas Rechtes. Ab und zu hörte man gackern, aber das Ei lag noch nicht da; die Pläneschmiede verfielen der Lächerlichkeit. Nun wird jedoch die Legende plötzlich Wahrheit: schon im nächsten Winter soll dem Schau- und Lustspiel eine zweite Bühne zur Verfügung stehen. Die Leute, die auf das Ei warteten, sind beinahe überrascht. Denn andre Männer, deren Motive jedenfalls stark genug waren, alle Bedenken wegzublasen, haben resolut zugegriffen. Selbst die Bedenken des genius loci — ein Varietee dritten Grades wird ausgebaut — schrecken nicht. Nun erklingen ja auch Reinhardts Kammerspiele in einem Raum, in dem früher unedler Tanzschweiß vergossen wurde. Doch es war ein Prinz aus Genieland, der den

Raum ausräucherte, und es war Berlin, das in seinem ungeheuern Ausdehnungsdrange und Gegenwartsrausch historische Stätten schönen und unschönen Angedenkens zu überrennen gewohnt ist. Königsberg ist jedoch eine Stadt mit abgeschlossenem lokalen Eigenleben, und ein unangenehmer Geruch bleibt in ihm so penetrant wie in einer Kiste, mag sie hinterher noch so schön austapeziert werden, in der ein Katzenvieh sein Unwesen getrieben hat. Qui vivra, sentira! Und der wird sehen, ob aus der Wolke des Geheimnisses ein Prinz aus Genieland herniedersteigen wird. Ein Wunder würde dann geschehen, auf das zu hoffen man wenig Ursache hat.

Bis dahin werden sich die Königsberger mit den respektablen Leistungen des Stadttheaters begnügen müssen. Die Lebenden und Handelnden haben recht. Deshalb zum Schlusse noch einige Steckbriefbemerkungen über die beträchtlichern Mitglieder des Stadttheaters, wobei die veraltete Terminologie des Schauspielerstandes benutzt wird. Fräulein Schertoff, Heldin und Salondame, vor drei Jahren zugeflogen. Ein bunter exotischer Vogel mit prächtigem Gefieder. Muß die Bissonsche ‚Fremde Frau‘, die Rebekka West und klassische Rollen spielen. In allem verwendbar und sehr achtenswert. Nur der Gang, wie auch bei andern glänzenden Vögeln, nicht klassisch. Gestalt schlank und hoheitsvoll. Ihre Isolde in Hardts ‚Tantris der Narr‘ hat ausverkaufte Häuser erzielt. In dieser Saison ist uns ein Stern aufgegangen, der mit seinem großen milden Lichte alles zu überstrahlen droht: Herr Engels vom braunschweiger Hoftheater, Heldenvater. Er und sein königsberger Vorgänger haben die Plätze getauscht; für den Außenstehenden unerklärlich, daß Braunschweig tauschte und diesen Künstler ziehen ließ. Er vermenschlicht und hält doch die großen Linien der Dichtung ein. Sein Wallenstein imposant, nachtwandlerisch und menschlich; sein Rektor Kroll gesund, vernünftig, klar und abermals menschlich, so daß man bald versucht war, sich auf seine Seite gegen den schönredenden Rosmer zu schlagen; sein König Marke im ‚Tantris‘ voll Kraft, Leidenschaft und — abermals menschlich. Herr Brock vom posener Stadttheater, Held und Liebhaber, hat bereits einen Namen. Kleiner Fehler in der Aussprache, doch klar und unter Umständen mitreißend in der Diktion. Fräulein Felsing, jugendlich-tragische Liebhaberin. Auch in muntern Rollen eine Trauerweide; die herbe Stimme weint immer. Fräulein Wilcke, komische Alte; tüchtige, behäbige, verläßliche Kraft. Carlsen, ein älterer Herr, Charakterkomiker, den Königsbergern ans Herz gewachsen. Spannaus, ebenfalls Komiker, jünger und vielseitiger, auch für Operetten. Ehrle, Liebhaber; seine Hauptstärke: Jugend, Unverbrauchtheit, mangelnde Routine. Sein Weg kann aufwärts führen, doch nur nach strenger Selbstarbeit. Jugend vergeht, Tugend, virtus, innerlich errungene Kraft besteht.

Ein empfindlicher Uebelstand haftet fast dem gesamten Personal an: eine mangelhafte Aussprache, die gerade bei ernsten Dichtungen außerordentlich störend wirkt. Bei einer Aufführung von Grillparzers ‚Jüdin von Toledo' konnte man einen Herrn mit gutem Gehör beobachten, der immer nervöser wurde, als er größere Teile nicht verstand, bis er schließlich auf dem Zettel den Vermerk entdeckte, daß Textbücher bei der Logenschließerin zu haben seien. Er eilte hinaus und holte sich, wie zu einer Oper, ein Textbuch. Das ist keine Anekdote. Der Herr lebt und wird es gern bezeugen.

Die Misere / von Walter Turszinsky

Die Zeitungen verbreiten die sehr witzige Selbstpersiflage einer londoner Dramatikerin, deren Spaß das Motiv einer Groteske Bernard Shaws sein könnte. Die junge Dame, die ihre Stücke nicht unterbringen konnte, verlarvte ihr Gesicht wie ein Räuberhauptmann, hing sich ein empfehlendes Plakat — ‚Ein Einakter wird dem höchsten Bieter billig verkauft' — um den Schwanenhals, machte die Bondstreet unsicher und hoffte auf diese Weise ihre dramatischen Einfälle an die Theaterdirektoren zu bringen. Und, was wollen Sie: die Miß hatte einen regelrechten finanziellen Erfolg zu verzeichnen. Denn ein Mäcen aus dem Volke erklärte sich bereit, auf der Stelle und ohne Prüfung das Kunstwerk der poetisch veranlagten Suffragette für fünfzig Pfennige zu erwerben. Es existieren deutsche Stücke, die so viel nicht einbringen.

Es gab zu Beginn dieser Saison eine Zeit, wo verschiedene berliner Theaterdirektoren froh gewesen wären, wenn ihnen ihre gesellschaftliche Stellung erlaubt hätte, das Recht auf die Straße zum Vertrieb ihrer Theaterbillets auf dieselbe Art in Anspruch zu nehmen wie die beherzte Bühnenschriftstellerin. Wahrscheinlich hätte diese Sensation sich bezahlt gemacht. Wahrscheinlich hätte mancher Theaterdirektor von solch einem Demonstrationsspaziergang, wofern dieser nicht auf Grund des Groben-Unfugs-Paragraphen durch die Polizei unterbrochen worden wäre, mehr Bareinnahmen nach Hause gebracht, als sie ihm das Publikum im Lauf einer ganzen Woche zuzutragen pflegt. Ich muß sagen, es ist immer ein imposanter Anblick, wenn man die an den Kassenschaltern der berliner Theater befestigten Preistafeln studiert und die Bevorzugten beneidet, die — um eines schnell vorüberflatternden Vergnügens oder auch um eines tiefer gehenden Kunstgenusses willen — so tief in die Tasche greifen können, wie es jener pompöse, zahlengesegnete Anschlag fordert. Aber die Auguren wissen, daß diese Anschläge mit sich handeln lassen. Sie wissen, daß das Motto: ‚Für Theater gibt man kein Geld aus' hier wirklich fast wörtlich zu nehmen ist, und daß in dieser Ecke des Geschäftsverkehrs

zwischen Theaterunternehmer und Theaterpublikum die schwärzesten und verderblichsten Lügen gebraut werden. Ich erinnere mich häufig und gern an die Zelle des Bazars von Konstantinopel, in welcher der griechische Händler mit dem fettblanken Scheitel und den Augen wie schwarze Perlen mir die Krämpfe der Wut vormimte, als ich mir gestattete, seine Forderungen für irgendwelche Bagatellen mit dem guten deutschen Wort ‚unverschämt' zu bezeichnen. Er verdrehte die Augen, stürzte uns durch die Bazargassen im Tempo des Schnellläufers von Marathon nach, verschwor sich mit grimmen Flüchen und pathetischen Eiden, er danke uns seinen Ruin, das Ende seines geschäftlichen Lebens, und flüsterte uns drei Minuten später, ausgepumpt, erschöpft, atemlos zu: „Geben Sie die Hälfte!" Die berliner Theaterdirektoren ähneln diesem Griechen. Freilich siehts so aus, als könnten sie nicht anders. Die Monatsbilanz bringt ja leider Helligkeit in die dämmerig-dunklen Träume, in denen die Theaterdirektoren ihren Freunden vorzuerzählen wissen, daß sie von den glänzendsten Erfolgen leben. In Wirklichkeit war der Erfolg, der der bekannten Lustspielfirma hundertunddreißig Aufführungen bescherte, eine Gewaltsache, lediglich dazu angetan, den Autoren den umfangreichen Provinzerfolg zu sichern. Die Serie des pikanten Schwankes war bereits vor seiner Premiere festgesetzt, und nun muß die matte Farce durch hundertundfünfzig Abende geschleift werden, auch wenn sogar die Samstags- und Sonntagshäuser versagen. Und so entschließt sich der Direktor — wie mein Grieche — es billiger zu machen. Dabei ist natürlich Diskretion Ehrensache. Aber die mannigfachsten Wege werden beschritten. Man wendet sich an die Vereine, ganz gleich, ob sie in Hebung des Fremdenverkehrs oder in Züchtung von Kanarienvögeln machen. Zwischenhändlerin wird die Börse; Agenten werden die Portiers der großen Hotels. Die Schauspieler führen Bons in ihren Brieftaschen und werden gehalten, sie möglichst eifrig auszugeben, nur um den Kassen ihrer Direktoren die kleine Billetsteuer zuzuführen. Die Kasernen, Zigarrengeschäfte werden ebenfalls zu Niederlagen dieser Gutscheine, die, wenn die Not am höchsten, sogar nach dem Adreßbuch als Lockspeise den Berlinern ins Haus geschickt werden. Aus allen diesen dünnen, bunten, eng bedruckten Zetteln ersieht der Fremde, daß er die besten Theaterplätze für die Hälfte desjenigen Preises haben kann, den er erlegen muß, wenn er unvorbereitet an die Kasse tritt. Not lehrt, wie man sieht, nicht nur beten. Aber diese Unehrlichkeit hat erheblich dazu beigetragen, die Situation des berliner Theaterlebens zu verschlechtern. Das Publikum kann keinen Kunstbetrieb respektieren, den man nur durch das Hinterpförtchen aufzusuchen braucht, um seine Segnungen sozusagen für einen Spottpreis genießen zu können. Man nennt das Kunstschacher — wenn man parlamentarisch bleiben will.

Ich habe diese Dinge, die in Berlin die Spatzen von den Dächern

pfeifen, noch einmal erzählt, weil der ‚Verein der berliner Theaterleiter' sich soeben in einer heroischen Regung entschlossen hat, für das Theaterbillet in Zukunft nur die Normalpreise zu dulden, nur bei dreien der bekanntesten Billetvorverkaufsstellen Ermäßigungen zu konzessionieren, sonst aber den Kampf mit dem Defizit aufzunehmen. Stolz lieb' ich den Spanier. Auch ist es ja möglich, daß sich von solchem kühnen Anritt sonst zersplitterter, hier vereinigter Mächte der gewaltige Pleitegeier, das Symbol der berliner Theatermisere, in die Flucht schlagen läßt. Aber von heute auf morgen kann man die ganze Mißwirtschaft sicher nicht beseitigen. Ich sprach davon, daß das Eingreifen der Zwischenhändler die Situation des berliner Theaterbetriebs moralisch geschwächt hat. Aber hat hier und da dasselbe Moment diese Situation nicht auch materiell gehalten? Man denke doch daran, wie der wohlbekannte Teppichhändler, der Cäsar der berliner Theaterbilletverschleißer, schon manchen Theaterkrach zu sistieren verstand, indem er, gegen Barzahlung, ganze Spielwochen in eigene Regie übernahm. Man entsinne sich, wie derselbe Herr dadurch, daß er ein bis über den Gipfel hinaus mit Gerichtsvollziehersiegeln beklebtes (Hebbel-) Theater pachtete, den Schauspielern ihre materielle Existenz um geraume Zeit verlängerte. Solche Hilfsaktionen sind in einer Zeit, in der das berliner Theater, nach Maximilian Harden, als Kulturfaktor nicht mehr ernst zu nehmen ist und auch — die großen, dauernden Mißerfolge lehrens — kaum noch ernst genommen wird, nicht zu unterschätzen. Für die Dauer aber könnte hier nur eins helfen: die Idee des Volkstheaters bis zu einem gewissen Grade auszubauen. Man sieht, die Konjunktur zwingt unsre Theaterdirektoren in doppeltem Sinne, unwahr zu sein. Entweder man verschleudert die Theaterbillets an magern Geschäftstagen, oder man erhöht die Preise, manchmal von einem Tage zum andern und abermals ohne offizielles Avis, sobald man mit einem Zugstück in den Glückstopf gegriffen hat. Mit den sehr hohen Normalpreisen, wie sie sich die berliner Theater gegenwärtig zahlen lassen (oder besser: zahlen lassen möchten) scheint es demnach überhaupt nicht mehr zu gehen. Warum erwägt man also nicht gleich von vornherein eine einheitliche Reduktion der Preise bis auf mäßigere Sätze, von denen es kein Hinauf und kein Hinab mehr gibt? Der Geschäftsgang unsrer Schillertheater lehrt, wie sehr die Theaterinteressenten ihre Liebe zur Kunst durch materielles Entgegenkommen befeuern lassen. Diesem Modus sollten die andern Bühnen nach Maßgabe ihrer Möglichkeiten nachstreben. Auch kleinere, aber einheitlich durchgeführte Preisermäßigungen werden anerkannt und durch eine frisch erwachende Theaterfreudigkeit der untern Hunderttausend quittiert werden. Es ist zur Genüge bewiesen, daß der bisher beschrittene Weg zur Unehrlichkeit und zum Niederbruch führt. Man kehre um, solange es noch Zeit ist.

Der neugebackene Dramaturg / von Märchen

Hans: Ich gratuliere dir, lieber Kurt. Der Direktor hätte keine gescheitere Wahl treffen können. Du bist zum Dramaturgen eines ernsten Theaters wie geschaffen.

Kurt (gerührt): Ich danke dir, lieber Hans. Ich danke für alles.

Hans (ihm die Hand drückend): Wir halten treu und fest zusammen. Das heißt: eigentlich sollte ich dir ein bischen böse sein —

Kurt: Du mir?

Hans: Du bist seit vierundzwanzig Stunden Dramaturg und hast mich noch nicht einmal gefragt, wie es mit meinem ‚Nero' steht.

Kurt: Ah, in der Tat, ich hätte es tun müssen.

Hans (feierlich): Er ist fertig! Als ich die Nachricht erhielt, daß du Dramaturg geworden seist, habe ich den letzten Akt noch in der Nacht geschrieben.

Kurt: Das ist ja prächtig.

Hans: Wann könnte wohl die Uraufführung stattfinden?

Kurt: Nun, warte einmal, acht Tage läßt du mir Zeit zur Prüfung —

Hans: Wie? Erst prüfen willst du? (Verächtlich lächelnd) Du, der du immer meine dramatischen Fähigkeiten rühmtest — —

Kurt: Ich weiß nicht — aber ja, natürlich — — nur: ich bin kontraktlich verpflichtet, jedes Stück zu prüfen — — (Plötzlich lebhaft) Und dann, alter Junge, mußt du mir doch den Genuß gönnen, dein Stück auch zu lesen . . .

Hans: Das sollst du. Ich sende es dir noch heute.

Acht Tage später erhält Kurt folgenden Brief:

Undankbare Schlange, die ich an meinem Busen genährt habe! Natürlich wird der Direktor vorgeschoben, der sicherlich ganz unschuldig ist. Wäre ein ganz Fremder an deiner Stelle, er hätte das Stück mit größter Begeisterung auf die Bühne gebracht. Du aber — bereits nach acht Tagen schickst du es mir zurück. Ich bin sicher, daß du es garnicht gelesen hast. Was ist es weiter als blasser Neid! Hahaha! Unsre Freundschaft ist gewesen! Hans

Vierzehn Tage später schreibt Kurt folgenden Brief:

Liebe Eltern! Mein neuer Beruf hat doch mehr Unannehmlichkeiten, als ich ahnte. Ich bin bereits jetzt so nervös geworden, daß ich mir drei Tage Urlaub ausgebeten habe, die ich in Euerm stillen Städtchen zubringen will. Wenn Ihr morgen nicht abdepeschiert, bin ich übermorgen bei Euch. Mit herzlichen Grüßen Kurt

Vater (fünf Tage später): Ehe du abreisest, lieber Sohn, muß ich dir noch etwas mitteilen, was dich sicher überraschen, vielleicht erfreuen wird. (Mit vibrierender Stimme) Ich habe ein Drama geschrieben.

Kurt: Es ist nicht möglich.

Vater: ‚Der irrende Ritter oder Das Geheimnis des Kuhstalls'. In sieben Akten, einem Vorspiel und zwei Nachspielen.

Kurt: Das ist ganz ungewöhnlich.

Vater: Das will ich hoffen. Unter Mißachtung alles modernen

Krimskrams habe ich mich wieder in die Schule Shakespeares begeben. Das ist schon ein bischen genial, nicht wahr?

Kurt: Lieber Vater, laß dir sagen — (für sich) Es ist ja doch alles hoffnungslos. (Zusammenknickend) Gib mir dein Stück zu lesen.

Vater: Es liegt schon auf deinem Zimmer.

Kurt (fünf Stunden später): . . . . Der dritte Akt enthält weiter nichts, als daß der Geist des Romulus unter Donner und Blitz auftritt und „Ha!" ruft, während das erste Nachspiel fünfzig Seiten lang ist.

Vater: Nicht wahr, das ist originell!

Kurt: Kaiser Nero wiederholt nicht weniger als zweiundsiebzig Mal die Worte: „Mir kann keiner an den Wimpern klimpern."

Vater: Was den Kaiser Nero ungemein treffend charakterisiert. Es ist eben ein psychologisches Drama. Ich wollte es auch bezeichnen als: Psychologische Tragödie mit Gespenstererscheinungen und Musik. Ja, das ist mal was andres!

Zwei Stunden später schreibt Kurt an seine Zimmerwirtin:

Verehrte Frau Meier! Mein Vater hat mich verstoßen. Ich komme daher einen Tag früher, als ich beabsichtigte, zurück. Halten Sie, bitte, mein Zimmer bereit.

Kurt (liegt zwei Tage später um Mitternacht in seinem Bett und schläft. Er erwacht von einem schrecklichen Krachen und Klirren, richtet sich auf, sieht beim Schein des Mondes zu seinem Schrecken, wie eine vermummte Gestalt durchs Fenster steigt, und schreit): Erbarmen! Gnade! Lassen Sie mich leben. Die Uhr liegt auf meinem Nachttisch, das Geld — fünf Mark fünfzig — steckt in meiner Westentasche.

Der Vermummte: Elender Bube! (Er zieht einen Revolver hervor) Du Jammerlappen hast mir neulich mein Drama als unbrauchbar zurückgesandt . . .

Kurt: Es war gewiß ein Irrtum, ich — —

Der Vermummte: Kein Wort, Kanaille! Schwöre mir, daß du das Stück — ich lege es hier auf den Tisch — in acht Tagen aufführen lassen wirst.

Kurt: Alles, was Sie wollen!

Der Vermummte: Aber halte Wort, du vernagelte Vogelscheuche! Ist das Stück nicht binnen acht Tagen auf der Bühne, so jage ich dir, wenn du in deinem Café sitzest oder im Kaiserkeller schwelgst, eine Kugel zwischen die Rippen. (Er geht zum Fenster).

Kurt: Sagen Sie mir nur eins. Warum sind Sie nicht bei dem Direktor eingestiegen? Er kann das Stück doch viel leichter auf die Bühne bringen.

Der Vermummte: Ha! Der Elende schläft ja schon in einer unzugänglichen Stahlkammer. (Er verschwindet)

Zwölf Stunden später schreibt Kurt folgenden Brief:

Sehr geehrter Herr Direktor! Hiermit lege ich mein Amt in Ihre Hände zurück. Es ist mir zu anstrengend und aufregend. Uebrigens werde ich meine Erfahrungen als Dramaturg dramatisch verwerten und hoffe, daß Sie das Stück noch in dieser Saison auf die Bühne bringen werden.

Rundschau

Vorlesungen

I

Heinrich Mann

Heinrich Mann rezitierte in einem wiener Saal einiges aus seinen Werken. Erstaunlicherweise vor spärlichem Publikum. Ich dachte, man würde sich zu seiner Vorlesung drängen; denn die gebildete Weiblichkeit, die literarische Jugend Wiens, der schriftstellerische Nachwuchs (das sind also sämtliche Jünglinge, die das Einjährig-Freiwilligen-Recht besitzen) — sie lieben und verehren den Autor der ‚Herzogin von Assy', des ‚Professor Unrat', der ‚Kleinen Stadt' und des meisterlichen Buches ‚Zwischen den Rassen'. Ja, der geniale Prosaist genießt bei uns geradezu eifersüchtige Wertschätzung. Und viele sind, ob er will oder nicht, unzertrennlich mit ihm verbunden. (Begeisterung als Klebemittel.) Man dürfte in einem Kreis literarisch interessierter junger Wiener kaum sagen: „Ich verehre Heinrich Mann", ohne daß einer, gekränkt und giftig, replizieren würde: „Entschuldigen Sie schon, aber ich bete ihn an", und ohne daß ein zweiter sehr entschieden seine Priorität in allen Sachen der Ekstase für Heinrich Mann feststellen würde. (In Sachen Aage Madelung, das sag' ich gleich, nehme ich für mich die Priorität in Anspruch.) Und dennoch also sprach der vielgeliebte Dichter zu einem halbleeren Saal. Er ist kein guter Vorleser. Nichts weniger als das. Er spricht leise, einförmig und einfarbig, ohne jedes Bemühen um Plastik des Wortes, in einem kühlen, die Zuhörer distanzierenden Litaneiton. Aber es ist auch durchaus nebensächlich, ob er gut oder schlecht spricht. Man geht zu einem Heinrich-Mann-Abend doch nicht um der Vorlesung, sondern um des Vorlesers willen. Um des Vergnügens willen, den Mann zu hören, dessen Büchern man so schöne und reiche Stunden dankt. Es ist auch von einem ganz gemein-praktischen Gesichtspunkt nur erfreulich, wenn ein Dichter als Vorleser Einnahmen aus seinem Werk erzielt, die keiner Besteuerung durch Verleger und Buchhändler unterliegen. Heinrich Mann las die Einleitung und das fabelhaft virtuose Theater-Kapitel aus seinem Roman ‚Die kleine Stadt', einem Buch, dessen artistische Verve und Kühnheit ihresgleichen sucht. Der Weg führt durch die Straßen und Zimmer und Seelen der kleinen Stadt. Eine flimmernde Fülle von Lauten und Gesichten, ein Chaos eiliger Eindrücke. Und allmählich steigt aus dem Wirrsal von Stimmen dieser kleinen Stadt siegreich ihr Rhythmus, aus dem chaotischen Brouhaha von Linien und Farben und Grimassen formen sich Gestalten, die Szenerie bekommt Plastik und Tiefe, die Figuren, erst nur wie Farbflecken leicht hingetupft, werden Menschen, Menschen mit unvergeßlich mar-

kanten Zügen, uns im Aeußern und im Innern wohlvertraut, obzwar wir ihnen nur ein paar Mal, für flüchtige Sekunden, begegneten. Ein eigentümlicher würziger Reiz liegt in dieser Mannschen Darstellungstechnik: aus den Nebensächlichkeiten die Hauptsache langsam auskristallisieren zu lassen; von einem Antlitz die kleinsten Züge zu geben, bis mit einem Mal, unvergeßlich, die charakteristische Linie geschlossen vortritt. Aus ihren Schatten gewissermaßen läßt er seine Menschen und Dinge erstehen. Aber freilich aus Schatten von einer Schwärze und Schärfe, wie sie nur das grellste Mittagslicht eines Geistes den Objekten abzwingt, die es bestrahlt. Aus dieser ‚Kleinen Stadt' nun las Herr Mann einiges vor. Und es war qualvoll langweilig. Und selbst die feine Mann-Enthusiastin vor mir, die so hübsch und dauerhaft Linie saß, entschlummerte sanft. Man kann sich nichts Gleichgültigeres denken als Heinrich Manns Art, zu lesen. Nicht wie eine Dichtung, sondern wie eine Kundmachung schmeckt es dem Ohr. Er liest sehr scharf artikuliert, wie ein Sprachlehrer Vokabeln vorspricht. Nur sein Mund ist in Aktion. Das kühle, schmale, feine Antlitz bleibt unbewegt, die Augen, hinter auffallend mächtigen und breiten Knochenbogen tief verborgen, blicken niemals vom Buch auf. Für die zweite Nummer des Programms, die kleine, bezaubernd schlichte, innige Erzählung ‚Das Herz' paßte seine Vorlesemanier viel besser. Wie er so, mit seinem gelinden, blassen Ton, stetig, ohne Haar und Schatten, las, schien es, als löse sich die zarte Geschichte ab vom Papier und schwebe auf dieser materielosen, durchlässigen Stimme wie auf einer kleinen Wolke sachte durch den stillen Saal. Alfred Polgar

II

Kainz

Selbst Kainzens Stimme, die wir Berliner wieder in der Philharmonie hören durften, hat ihre Grenzen. Sie kann den gebrochenen Greis Priamus, die wehklagende Andromache oder die keuschverlangende Blancheflur nicht eigentlich rundherum individualisieren. Aber was von Schmerz und Seligkeit, von stürmender Leidenschaft und halbbewußtem Verlangen, von felsigem Trotz und banger Demut auch in diesen Menschen lebt, das zittert und jauchzt und weint und rast aus dieser Stimme herauf.

Sie ist weich gerundet und doch stahlhart und glänzend, wie der Buckel des Schildes, hell und metallisch klingend, von einem Zittern durchhallt, das in der Leidenschaft zu ehernem Dröhnen wird — eine Stimme, die selten in die dunkelsten Tiefen hinabsteigt, die aber wundgepeitscht zur höchsten Höhe hinaufrasen kann, um sich zum gellenden Schrei zusammenzuballen, der sich in Trotz und Tränen erschütternd entlädt. Diese Stimme ist für das heroische Epos wie geschaffen.

Noch einmal: Kainz verzichtet darauf, zu charakterisieren; er nüanciert so gut wie gar nicht; er spricht einen Vers um den andern mit derselben strahlenden Vollkraft. Aber er holt die Leidenschaften dieser ungebrochenen Gefühlsmenschen ans Licht und macht sie zum eigentlichen dra-

matischen Agens, indem er sie mit aller Wucht auseinander hetzt. Bei ihm wird der Schluß eines Epos zum gewaltigen Drama, zu einem dunkelgetriebenen Zusammenfluten des vielgestalten Daseins. Wenn er den Achilles mit milder Freundlichkeit, die vom Beben der Erschütterung durchzittert ist, den eintretenden Priamus begrüßen läßt, wenn er beide unter den Druck des Götterfluches, den einen gebückt, den andern trotzig aufgelehnt, einander gegenüberstellt, dann formt sich hieraus ein Bild des Lebens, das herrlich ergreifend ist.

Diese heroische Stimme wird den Jugendgedichten Schillers voll gerecht (wenngleich hier, bei Kainz wie bei Schiller, manches Tönen ohne Seele bleibt), aber für Gottfried von Straßburgs Liebesgedicht fehlt ihr eins: Naivität. Dafür verfällt Kainz in einen Ton überlegener, heimlich lachender Ironie, die dieser holden Poesie die himmelsliebe Freudigkeit und selige Unbewußtheit raubt. So geht der Sonnenschein, der das Gedicht so sommerlich durchwärmt, verloren. Die Freude am blauen Aether, am Vogelsang, am lachenden Frühling und an der süßschmerzlichen Minne, diese Freude, seltsam gemischt aus andächtigem Staunen und frommer Gläubigkeit, ist der Grundton des Gedichtes, wenn es auch mit Not und Tod endet. Kainz macht aus dem Lachen ein feines Lächeln: er stellt sich über den Dichter und bleibt uns das Letzte schuldig.

Die ‚Braut von Korinth' hatte ich kurz vorher von der Triesch gehört. Jeder trägt es nach den Gesetzen seiner tiefsten Natur vor: die Triesch weiblich-sinnlich und Kainz männlich-trotzig. Die Triesch rückt den Gegensatz der Religionen in den Hintergrund und läßt von diesem düstern Hintergrund die lodernde Flamme der Liebesleidenschaft sich abheben. Ihre Darstellung erreicht den Höhepunkt in den Worten: „. . . und des Liebestammelns Raserei." Diese Worte — das ist bezeichnend — läßt Kainz ganz fallen: er nimmt dem unglücklichen Mädchen die sinnliche Leidenschaft und legt ihr einen dämonisch-heidnischen, ungezügelten Trotz unter. Wie wenn sich die vergewaltigte Glaubensmacht dunkel ausbrechend in letzter Glorie zeigte.

Zum Schluß gab es die lustigen Erzählungen des abenteuerlichen Freiherrn von Münchhausen zu hören. Es ist eine fast zu dankbare Aufgabe für den Vorleser. Auf jeden Fall aber war es entzückend, wie Kainz den Prahlhans und Aufschneider mit dem Bramarbaston charakterisierte. Hier konnte er seine sonst unterdrückte Ironie aufleuchten lassen; hier war er von vollendeter Meisterschaft. Fritz Schwiefert

Solneß in München

Der Rahmen dieser Aufführung scheint vernachlässigt. Der „hübsch ausgestattete Salon" des zweiten Aktes hat den fatalen Geruch des möblierten Zimmers, die Dekoration des letzten Akts mit den putzigen, kinderspielzeughaften Dächern und dem leidigen Geäst ist schlechthin Provinz. Aber es ist nicht blos der Rahmen. Die Komparserie lungert mit läppischen Gesten herum, störend, statt unterstützend. Der alte Brovik gebärdet sich mit Gespuck und

Gehüstel, als ob er einem Auditorium lernbegieriger Mediziner alle möglichen Krankheitssymptome vorzuführen hätte; der junge macht den vergeblichen Versuch, die vom Dichter gezeichnete Statistengestalt zu einem Menschen mit seinem Widerspruch zu komplizieren. Mit wächsernem Gesicht, theatralisch mumienhaft, mit langweiligem Geseufze schleicht Aline Solneß durch das Stück; Kaja Fosli hinwiederum trampelt derb, üppig, vierschrötig, trägt Defreggersches Gepräge. Und selbst der Doktor Herdal, der doch schwer zu verfehlen ist, wird verpatzt: ein unzulänglicher Spieler gibt ihm statt der vorgeschriebenen Bartlosigkeit eine geschmacklose, hoffentlich nicht von der Regie angestrebte Ibsenmaske. Aber trotz allen Mängeln ist diese von unserm Publikum mit einem sonst nur bei Opern üblichen stürmischen Beifall begrüßte Neueinstudierung des Residenztheaters die beste Ibsen-Aufführung, die ein münchener Ensemble seit langem zustande gebracht hat. Denn hier ist endlich einmal ein Solneß und eine Hilde, deren Wesen und Tun sich glaubhaft ergänzt und verzahnt.

*

Im Schauspielhaus hat Colla Jessen den Baumeister gespielt. Knorrig und knurrig, zerwittert vom Denken, ein Plebejer, der Aristokrat werden will. Ueberall ringen Gedanken, ist Mühen, ist Wucht. Dann spielte im Residenztheater Heinz Monnard den Solneß, in der Art Bassermanns etwa, aber verflacht. Müd, elegant, nervös, von jagender Unrast, einen wiener Literaten statt des nordischen Baumeisters. Glättete das Harte, Eckige, gab Schnitzler für Ibsen, machte einen Künstlermonolog aus dem Weltdrama des Dichters. Dann sahen wir bei einem Gastspiel Lugné-Poë den Solneß mimen, mit schlecht geklebtem Fliegenden-Holländer-Bart, dämonischem Getue und sonst auffallend dürftig. Die Hilde sahen wir in der Darstellung Lili Marbergs als einen Menschen, wie er nur bei Sardou und Sudermann möglich ist; im Residenztheater verwässerte Maja Reubke die Gestalt zu einem Blumenthalschen Backfisch; Suzanne Desprès suchte in ihrer rationellen Manier die Hilde aus physiologischen und sozialen Momenten zu erklären, spielte ein Gemisch aus Blutarmut, sexueller Hysterie und brutal plebejischem Machtgelüst.

*

In der Aufführung des Residenztheaters gestaltet Albert Steinrück den Baumeister. Er hat richtig erkannt, daß Solneß nicht eigentlich ein Künstler ist. Denn Halvard Solneß baut nicht aus Freude an zwecklos schönem Gestalten: die Werke seiner Manneshöhe sind vielmehr sehr reale, nüchtern nützliche Dinge; Kirchen im Anfang, später Heimstätten für Menschen. Erst zuletzt wird sein Künstlertum wach, erst zuletzt krönt er seine höchst zweckmäßigen Bauten mit töricht schlanken, zwecklos hoch ins Blaue hineinjauchzenden Türmen. Der Baumeister Solneß ist also mit dem Bankdirektor Borkman viel näher verwandt als etwa mit dem Bildhauer Rubek (mit dem ihn Bassermann in eine Reihe stellt).

Steinrück nun verzichtet von vornherein auf die Wirkungen, die sich aus der Gestaltung des Künstlers Solneß erzielen lassen, verschmäht das wohlfeile Mittel, die Konfessionen des Baumeisters aus seinem Künstlertum (aus der Profession des Beichtens also) zu erklären. Dafür verstärkt er das Wikingerhafte, das parvenuhaft Trutzige dieses nur auf die Leistung Gestellten, seine dämonische Andacht zur Tat, zu rastlosem Schaffen. Gibt ihm einen Schuß Berlinertum im Sinne Schefflers. Ein solcher Starker, Rauher, Wuchtiger aber, wenn heimliche Nöte ihn unterwühlen, scheint mir etwas weit Tieferes und Größeres als ein von Nervenkrisen geplagter Aesthet. Steinrück vermag es nun, trotz aller trutzigen Wucht, das Grüblerische, Zweifelnd-Verzweifelnde des Solneß als etwas notwendig aus dem Innersten Quellendes zu erfassen und den übrigen Wesenszügen seines Baumeisters harmonisch einzufügen. Er spielt einen rückwärts gekehrten Hamlet, einen Hamlet, der die Tat getan und den erst hernach die Zweifel überfallen. Mischt Shakespearesche Töne sehr glücklich in sein Spiel und gibt dem Solneß von Nietzsche mehr als die bloße Maske. Man glaubt es diesem Baumeister, daß es ihm, freilich nur auf einen Moment, gelingt, alle adligen Züge seiner Art noch einmal zusammenzuraffen, in Schönheit zu sterben, im Tode sich höchst königlich zu bewähren.

Die Hilde Wangel, die diesen Baumeister zwingt, sein Inneres aufzureißen, in seinen heimlichsten Leiden zu wühlen, die ihm seinen Hamlet-Instinkten zum Trotz eine letzte, leuchtende Tat abringt, muß etwas mehr sein als der übliche hysterische Backfisch. Johanna Terwin — ich konnte hier schon mehrmals auf diese Schauspielerin hinweisen — erfüllt die Gestalt mit überzeugend überzeugter, licht-herber Animalität, und ihr frohes Heidentum, das sich jung und kühn und lachend auf sich selber stellt, scheint wohl geeignet, alle nazarenisch trüben Momente in Solneß niederzudrücken. Alles in allem: keine mit mühsamer Intelligenz von erkünstelten Fiebern geschüttelte Puppe, sondern ein Mensch mit Hirn und Herzen, den ein begnadetes Temperament in bezwingender Totalität erschaut und erfühlt und erschaffen.

Lion Feuchtwanger

Vorbei —?!

Von mancherlei Bitternissen ist für uns Schauspieler wohl die ärgste, daß wir unsre gespielten Rollen nicht, wenn es uns gerade paßt, um uns haben können — wie unser Freund, der Maler, seine Bilder. In großen, starken Stunden, um zu fühlen, was besser geworden ist, um zu vergleichen. In kleinen, schwachen der Untätigkeit und der Verzagtheit, um zu sehen, was ehedem alles war — ganz einerlei, ob gut, ob schlecht — nur: was eben einmal doch gewesen ist.

Richard Leopold

Aus der Praxis

Annahmen

Otto Erler: Die Ehekünstler, Dreiaktiges Drama. Dresden, Schauspielhaus.

Gert Hartenau-Thiel: Gewehr ab! Militärdrama. Berlin, Hebbeltheater.

Moritz Heimann: Joachim von Brandt, Vieraktige Komödie. Berlin, Kleines Theater.

Kurt Küchler: Nansis, Dreiaktiges Schauspiel. Hamburg, Stadttheater.

Karl Schüler: Falschspieler, Schauspiel. Berlin, Sommerspielzeit der Volksoper.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

11. 4. Ferdinand Matras: Die Studentenschwester, Volksschauspiel. Prag, Neues Deutsches Theater.

2) von übersetzten Dramen

André Picard: Die Wespe, Komödie. Wien, Neue Wiener Bühne.

3) in fremden Sprachen

Elisabeth Baker: Miß Tassey, Einaktiges Schauspiel. Cupido in Chapham, Einaktige Komödie. London, Court Theatre.

Tristan Bernard und Alfred Athis: Costaud des Epinettes, Dreiaktige Komödie. Paris, Vaudeville.

Bonaspetti: Spiere de sol, Dreiaktige Komödie. Mailand, Filodrammatici.

R. Macdonald: Der Rahmen, Einaktige Tragödie. London, Court Theatre.

Ermete Zacconi und A. Gherardini: La Villa dei gigli, Drama. Turin, Teatro Carignaro.

Zeitschriftenschau

Walter Behrend: Die leipziger Bühnen. Theater 16.

Felix Braun: Eduard Stucken. Der neue Weg XXXIX, 15.

Josef Ettlinger: Die Neue Freie Volksbühne. Der neue Weg XXXIX, 15.

Karl Ettlinger: Sent M'ahesa. Theater 16.

Stefan Großmann: Die wiener Freie Volksbühne. Der neue Weg XXXIX, 15.

Arthur Neißer: Die Oper in Monte Carlo. Bühne und Welt XII, 14.

Conrad Schmidt: Die Freie Volksbühne. Der neue Weg XXXIX, 15.

Hermann Sinsheimer: Zwei Schauspielerinnen-Romane (Bahrs ‚Rahl' und Bartschs ‚Elisabeth Kött'). Masken V, 33.

Gustav Starcke: Die erste Faust-Rolle. Der neue Weg XXXIX, 15.

Heinrich Stümcke: Kinderarbeit am Theater. Bühne und Welt XII, 14.

Walter Turszinsky: Tilla Durieux. Bühne und Welt XII, 14.

Engagements

Aachen (Stadttheater): Hans Kalinke 1911/14.

Altenburg (Hoftheater): Kurt Weber 1910/13.

Aussig (Stadttheater): Alexander Wiellegt 1910/11.

Badenweiler (Kurtheater): Robert Peter.

Basel (Bömlytheater): Eva Henkel, Käte Steinitz, Sommer 1910.

Berlin (Friedrich Wilhelmstädtisches Schauspielhaus): Kurt Lohnstein.

Bremen (Schauspielhaus): Else Weinberg 1910/11.

Bromberg (Stadttheater): Valeria Verden.

Cöln (Residenztheater): Maria Dewal.

Danzig (Stadttheater): Hugo Jaeger 1910/11.

Darmstadt (Hoftheater): Hedwig Brucker 1911/15.

Detmold (Sommertheater): Hans Olsen 1910.

Düsseldorf (Schauspielhaus): Maximilian Oswald 1910/15.

Flensburg (Sommertheater): Grete Ferron, Max du Mont, Lupu Pick 1910.

Sankt Gallen (Sommertheater): Carl und Steffi Sumalvico.

— (Stadttheater): Traute Sebold 1910/11.

Gera (Hoftheater): Sigmund Nunberg 1910/12.

Görlitz (Stadttheater): Karl Friedich Lassen, Friedrich Wilhelm Vogelsang 1910/11.

Heilbronn (Stadttheater): Louise Knauph 1910/11.

Kiel (Stadttheater): Stefan Kaposi 1910/12.

Lodz (Deutsches Thaliatheater): Paul Preuschoff 1910/11.

Lübeck (Stadthallentheater): Willy Dietrich, Iris Sarto, Sommer 1910.

Lüneburg (Stadttheater): Kurt Starke 1910/11.

Magdeburg (Stadttheater): Carl Haeberlein.

Meiningen (Hoftheater): Fritz Francke 1910/1911.

Mülhausen (Stadttheater): Wilhelm Lehnert 1910/12.

Muskau (Kurtheater): Max Meinecke 1910.

Neuenahr (Kurtheater): Werner Kirchhofer 1910.

Nürnberg (Apollotheater): Emil David.

Plauen (Stadttheater): Dr. Max Adam, Regisseur und Dramaturg.

Polzin (Sommertheater): Nora Felden 1910.

Rostock (Stadttheater): Friedrich Encke 1910/13.

Salzburg (Stadttheater): Hans Trimmel 1910/11.

Stuttgart-Cannstatt (Königliches Wilhelmatheater): Adolfine Proßnitz.

Straßburg (Uniontheater): Ottilie Fichtelberger, Josephine Stöbe, Sommer 1910.

Wien (Burgtheater): Ernst Arndt 1910/15.

Wiesbaden (Hoftheater): Annie Schrötter 1910/15.

— (Residenztheater): Gerty von Arloff 1910/12.

Todesfälle

Adolf Ranzenhofer in Wien. Geboren am 15. Februar 1856 in Wien. Früher Direktor des wiener Jantschtheaters.

Zensur

Dem Hebbeltheater ist die Aufführung sowohl der Komödie ‚Reliquie‘ von Otto Erler wie der Komödie ‚Wem gehört Helene?‘ von Eberhard Buchner aus sittenpolizeilichen Gründen verboten worden.

Theaterbau

Die Budgetkommission des Abgeordnetenhauses genehmigte für den Umbau des Bühnenhauses im berliner Königlichen Operhaus 854 500 Mark. Der Umbau wird zwischen dem ersten Mai und dem ersten November 1910 stattfinden.

Nachrichten

Paul Linsemann wird vom 16. Juni bis 15. August in der berliner Komischen Oper Schau- und Lustspiele geben.

Das Hebbeltheater hat für die Monate Juni, Juli, August Herr William Wauer gepachtet, um mit einem geeigneten Ensemble Vorstellungen zu veranstalten.

In der Volksoper wird vom 16. Mai bis 15. September Direktor Alfieri eine Reihe von neuen Schauspielen aufführen.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 18
5. Mai 1910

Björnstjerne Björnson / von Herman Bang

1

Björnstjerne Björnson — welch ein Sturm von Erinnerungen! Bild der Stärke! Sohn seines Landes und Führer seines Landes! Ein Bauersmann auf seinem Boden und ein Brückenbauer über den Meeren. Ein Führer der Völker, Zielen entgegen, welche die Völker selbst vorerst noch undeutlich wahrnehmen. Ein Dichter, der der Welt Meisterwerke schenkte.

Dies war er, und auch wir wissen es.

Aber alles, was er war, wissen nur die, die Norweger waren wie er.

Dieser eine Mann war Norwegens Sommer und sein Sturm. Er war sein Fieber und sein Arzt. Er war sein Feuer und seine Seele und sein Mund. Er war sein Richter und sein Herz.

Jonas Lie beeinflußte und reformierte jedes einzige Heim im ganzen Lande. Henrik Ibsen brachte die Geister einer ganzen Welt zum Selbstbewußtsein und zur Revolte. Aber Björnstjerne Björnson hielt das Vaterland wach.

Er stieß auf den Bergen ins Horn, daß alle Täler lauschten.

Sein Leben war Kampf, und er war alles Kampfes Führer. An die fünfzig Jahre führte er sein Volk und blieb der Jüngste des ganzen Volkes.

Mit ihm erlischt Norwegens Jugendzeit. Aber welche Wunder schuf sie nicht!

Oder: schuf er.

Sein Feuer war das Feuer in der Esse des Vaterlandes. Oder war es nicht noch mehr? Feuer in der Esse, in der ein Vaterland geschmiedet wurde. Norwegen war ein Begriff. In Björnstjerne Björnsons Flamme wurde es ein Land und ein Vaterland. Er riß das Abzeichen der Union aus seiner Flagge und riß das Vaterland selbst aus der Union heraus. Welcher Gedanke kam auf, den er nicht tötete, falls er ihm für Norwegen schädlich zu sein schien, oder dem er

nicht Adlerschwingen gab, falls er Norwegen förderlich sein konnte! Er entfachte in seinem Volke die Empörung und die Begeisterung. Wo Schreiben nicht genügte, da redete er. Und wo die Rede nicht ausreichte, da ging der Strom der Verheißung von seinem Munde aus. Er erzog und er züchtigte. Er schirmte und er schlug nieder. Er war das Gewitter und die Sonne. Er zog weit umher, aber in Norwegen war er immer. Die Welt bedeutete für ihn nur das Feld, das Norwegen, seinen Bienenkorb, nähren sollte. Er stürzte sich auf die Gedanken der Zeit, erhaschte sie, und sie wurden der Kalk in seiner Maurerkelle, mit dem er Norwegens Haus errichtete.

Ein Mauerngründer. Ein Wegebauer. Er arbeitete selbst als Erster, und seine Stimme rief die andern zur Arbeit und hielt sie bei der Arbeit. Er selbst begann mit Tagesgrauen und er hörte erst auf, als die Lampe niedergebrannt war.

Krank war er und rüstete sich doch. Vom Tode gezeichnet war er und wollte doch in den Kampf. In jener Sprachenfrage, die den Nicht-Norwegern so unverständlich ist, erhob der Recke sich ein letztes Mal zum Widerstande, um die ‚Reichssprache' zu schirmen.

Mit diesem Sprachenkampfe hat es ungefähr folgende Bewandtnis: Während der jahrhundertelangen Verbindung mit Dänemark gestaltete sich die offizielle Sprache der norwegischen Gesellschaft, der Städte und der norwegischen Kultur selbst zu einem norwegisch gefärbten Dänisch. Nach der Trennung der Länder sproßte der norwegische Sprachzweig, ohne sich in seiner Wurzel vom Dänisch zu lösen, natürlich empor, sich nach dem Temperament des norwegischen Volkes bildend und ihm fügend, die härtern und stärkern Zungen der Norweger umschmiegend. Björnstjerne Björnson war der mächtige Geburtshelfer dieser auf natürlichem Wege zur Welt gebrachten Sprache. Aber ihr Wachstum ging den echtesten Norwegern zu langsam. Ihre Wurzel schmeckte ihnen nach Abhängigkeit, weil sie nach Dänemark schmeckte. War etwa Norwegen ein echtes Norwegen, wenn es keine Sprache besaß, die ganz die Sprache Norwegens war? Die ‚Sprachstrebler' sagten: Nein! und sie machten sich an die Arbeit. Aus den Dialekten aller Landesteile bildeten sie eine norwegische Sprache. Sie war nicht dem Boden und dem ganzen Volke entsprossen. Aus den Mundarten verschiedener Gegenden wurde bei den Studierlampen der Sprachenanführer die ‚Landessprache' zusammengezimmert. Diese Sprache, die, als Ganzes, die Sprache keines Einzigen war, sollte eines Tages, nachdem sie eine Waffe in den Händen der Politiker geworden, die Sprache aller sein. Selbst der Begründer der Unabhängigkeit, der Staatsminister Christian Michelsen aus Bergen, ging beiseite, als es den Siegeszug der ‚Landessprache' galt. Keiner wagte, keiner hemmte. Da erhob sich Björnstjerne Björnson ein letztes Mal. Ein letztes Mal rief sein Horn zum Kampf. Einen letzten Tag zog er aus mit seinem Banner für die

‚Reichssprache‘ und all die Kulturwerte, die sie barg. Seine schmetternde Stimme ertönte ein letztes Weilchen zum Schutz der norwegischen Sprache, die unter seinem Beistand geschaffen worden war, der Sprache, in der Henrik Ibsen und Jonas Lie gedichtet hatten, der Sprache, in der bis zum heutigen Tage die norwegische Wissenschaft ihre Schätze niedergelegt hat. Der Sprache, in der sein patriotischer Sang, das Nationallied, wie ein Signalfeuer leuchtet.

Das war sein letzter großer Strauß. Die letzte Tat eines Recken. Jetzt hat der Recke ausgekämpft.

Und Norwegen ist ohne Stimme.

Norwegens größter Dichter war er nicht. Aber er war sein größter Sohn.

Sein Leichentuch muß Norwegens Flagge sein. Seine Ehrenwache muß in Norwegens Erinnerung stehen, so lange es ein Norwegen gibt.

2

Aber von Björnstjerne Björnsons Dichtung — was wird übrig bleiben? Was von ihm wird die eiligen Zeiten überleben, die selbst die Werke der Großen mit eisernen Zähnen schlingen?

Das ist eine schwierige Frage.

Denn Björnstjerne Björnson gehört unwiderlegbar zu den dichterischen Genies, deren Genie in jedem einzigen ihrer Werke lebt. Aber sich nur selten in dem einzelnen Werke völlig entfaltet und es völlig geformt hat. Der Gründe hierfür gibt es viele. Einer ist der, daß seine Dichtung oft nur das Flammenschwert der Agitation ist. Tagesschlacken durchsetzten das dichterische Gold. Und ‚Zeitfragen‘, die in dem Gehirn des stets Brennenden brannten, drangen in das Dichtergewebe ein und rissen den Einschlag an sich, daß jene Einheit, die das letzte Geheimnis des vollendeten Meisterwerkes ist (und das Geheimnis, das es durch die Zeiten aufrecht erhält), gesprengt wurde und verloren ging. Und doch —

Seinem Lande Norwegen schenkte Björnstjerne Björnson Werke, die durch Hunderte von Jahren im norwegischen Volke leben werden. Der Welt gab er eine Dichtung, die wir uns jetzt, da er von uns gegangen ist, erst ganz anzueignen haben:

‚Ueber unsre Kraft‘.

Dieses Werk wird unter dem Gewicht der Jahrzehnte nur seine mächtigen Schultern recken. Seine Seelenkonflikte werden sich als ewige erweisen, so lange eine Menschheit denkt. Hier wurde der Gedanke zum unantastbaren Golde der Form geprägt. Hier wurden Träume zum Leben gewoben, und eine Menschenwelt erhielt vom Genie den Stempel der Gültigkeit.

‚Ueber unsre Kraft‘: diese Dichtung ist Björnstjerne Björnsons

Vermächtnis an die gesamte germanische Bühne. Der Tag wird kommen, wo man es vollauf zu verwalten wissen wird.

Mit diesem Meisterwerk bleibt, soweit germanischer Geist sich über die Erde erstreckt, Björnstjerne Björnsons Name verbunden — sein Name und Norwegens Farben, die er liebte und reinigte, die Farben, die seine letzte Hülle tragen muß.

Deutsch von Ida Anders

Letztes Bekenntnis / von Peter Altenberg

Einundzwanzigster Februar. Mondnacht. Halb drei.
Helga schläft. Mein Bruder schläft.
Alle meine guten Engel schlafen.
Aber auch die ruhen sanft, die mir bös gesinnt sind.
Nur ich, ich bin verdammt zum Wachen!
Ich predigte die Heiligkeit des Schlafes.
Und dafür straft er mich mit seiner Flucht?!
Jawohl! Denn was du andern als heilig predigst, mußt vor allem du selber heilig halten! Kraftlose Wahrheit, die an dir zerschellt!
Wer Wahrheiten erkennt, muß sie befolgen!
Auf daß die andern doppelt daran lernen, an Wort und Tat!
Das, was ich weiß, ist nur die Hälfte meines Geistes, den Gott mir hat gespendet in seiner Gnade. Die andre Hälfte ist, sein Wissen tun.
Ich predigte die reine Frauenseele und liebte Huren — — —.
Ich predigte den Schlaf, und lebte in der Nacht!
So straft mich Gott, der mir die Weisheit, die Erkenntnis ins Gehirn gegeben,
auf daß ich durch mein Beispiel läutere!
Ich aber war stets nur die Hälfte meines eigenen Geistes,
die andre Hälfte blieb ich schuldig meinem Gott in mir!
Nun straft Er mich für meine Sünden, die ich an Seinem, an meinem Geist begangen habe!
Als Dichter war ich sein getreuer Sohn,
erfüllt von Idealen, die da kommen werden!
Jedoch der Mensch in mir war Satans Sklave!
Ich nahm den leichtern Teil auf mich,
ich dichtete, ich dachte — — —.
Jedoch die eigene Dichtung, das eigene Denken zu leben, zu erleben,
dazu, dazu fehlte mir die Kraft!
So zürnte mir mein Gott in mir, wandte sich ab, ließ mich im Stiche!
Einundzwanzigster Februar. Mondnacht. Halb drei.
Alle meine guten Engel schlafen.
Aber auch die, die mir bös gesinnt sind, ruhen sanft — — —.
Mich nur flieht der Schlaf. Ich wache einsam.
Mein Gott in mir hat mich verlassen — — —.

Sumurun

Man muß zu sieben Zehnteln dagegen, zu drei Zehnteln dafür sein. Das ist bei Reinhardtschen Leistungen ein ungewöhnliches und in diesem Fall ein kaum verständliches Verhältnis. Er hatte in Shakespeares Komödien pantomimische Szenen von solcher Vollkommenheit hineingedichtet, daß man ihm ohne weiteres auch eine ganze, eine abendfüllende Pantomime zutrauen durfte. Er hätte sich nur über die Bedingungen und das Wesen der Gattung klar zu werden brauchen. Sie verzichtet auf das Wort und damit auf alle psychologischen Analysen und Kommentare. Es ist also nötig, ja unumgänglich, daß die Fabel allein, der bloße Gang der Handlung einfach, prägnant und phantasiekräftig genug ist, um für eine dramatische Wirkung auf weiter nichts als auf eine ausmalende Mimik und eine untermalende Musik angewiesen zu sein. Da Reinhardt sich auf die Mimik seiner Schauspieler einigermaßen verlassen konnte, so hatte er als Material für seine nicht minder zuverlässige Regiekunst nur noch einen Dichter und einen Komponisten von spezifischer Befähigung für die Pantomime zu suchen. Sein Experiment ist, als Ganzes, mißglückt, weil er weder den Dichter noch den Komponisten gefunden hat.

Friedrich Freksas Text ist weit entfernt, die Forderungen zu erfüllen: er ist überladen, verschwommen und phantasielos. Freksa häuft und verheddert orientalische Märchenmotive zu einem Knäuel, den er schließlich selber als so unentwirrbar empfunden hat, daß er einen erklärenden Prolog voraufsprechen läßt. Es wäre auch dann der verkehrte Weg, wenn der Prolog, statt die Sache noch mehr zu verdunkeln, sie wirklich faßlicher machte. Daß sich nämlich das Bedürfnis nach diesem Prolog überhaupt einstellte, hätte Freksa ein Kriterium und der Befehl sein müssen, den Text zu simplifizieren. Brutale Kürzungen wären das beste Mittel gewesen, weil in den ersten sieben Bildern die Handlung so gut wie gar nicht vorwärtsgeführt, sondern eigentlich nur variiert wird, und weil die meisten dieser Variationen, als unerträgliche Wiederholungen ein und desselben, nein, immerhin zweier Motive, selbst die freundliche Gesinnung eines Sonntagpublikums ungebührlich mißbrauchen. Diese beiden Motive sind von Hause aus primitiv genug. Ein Scheich will, als Rival seines eigenen Sohnes und eines buckligen Gauklers, in den dauernden Besitz einer schönen Tänzerin; und seine erste, das heißt: die bevorzugte Frau seines Harems will, unbekümmert um die Gesetze des Harems, in den vorübergehenden Besitz eines jungen Stoffhändlers gelangen. Als bur-

leskes Zwischenglied verbindet beide Motive der Scheintod des Gauklers, der als Kadaver die wunderlichsten Kistenreisen macht und vier und eine halbe Szene lang mit dem Entsetzen der gähnenden Zuschauer Scherz treibt. Diese Vorgänge hätte ein Pantomimendichter von Stilgefühl und Gattungsinstinkt zu höchstens drei Bildern zusammengerissen. Sie hätten, auch für den Theaterabend, vollständig genügt, weil ja noch drei Bilder folgen, um erstens Sumurun mit ihrem Stoffhändler, zweitens den Scheich mit seiner Tänzerin zu vereinigen und drittens der ganzen Geschichte durch ein kleines Gemetzel ein Ende zu bereiten. Diese letzten drei Bilder weckten das eingeschlafene Interesse und belebten es immer mehr. Wenn sich das Deutsche Theater über die Gründe eines so auffallenden Stimmungswechsels belehren ließe, so würde es daraus für eine endgültige Fassung der Pantomime Nutzen ziehen. Es ergab sich, daß allenfalls das gesprochene Drama, keinesfalls aber die Pantomime ohne eine straffe, gradlinige, drastische Handlung möglich ist. Die sicherste Probe ist es, sich zu den zehn Bildern einen Dialog zu denken. In den ersten sieben Bildern müßte es ein zielloses, weichliches, eintöniges, unendliches Gefasel, in den letzten drei Bildern könnte es gar keine andre als eine messerscharfe, blitzschnelle, wie gehämmerte, antithetische, wahrhaft dramatische Sprache sein.

So ist Freksa wenigstens während der Arbeit zur Einsicht in die Besonderheit seiner Aufgabe vorgedrungen. Herr Victor Hollaender aber hat von Anfang bis zu Ende statt einer zurückhaltend begleitenden, zart illustrierenden Musik ein dickes, vulgäres Gedudel gemacht, das in die Kammerspiele paßt, wie ‚Aglavaine und Selysette' ins Apollotheater passen würde. Reinhardts Nerven hätten bei diesen Jahrmarktsklängen reißen müssen, wie unsre gerissen sind. Vor allem hätte ihn eine edlere und einfallsreichere Musik durch ihr natürliches Mißverhältnis zu der Billigkeit und Monotonie der ersten sieben Bilder wahrscheinlich davor bewahrt, diese auch noch für sein Teil in die Länge und Breite zu ziehen. Wir kennen seine Vorliebe für skurrile Einfälle, für farbenheißen Mummenschanz, für Finessen des Lichts, für alle Extravaganzen einer sinnenfreudigen Phantasie, und wir teilen diese Vorliebe, sobald sie durch ein Dichterwerk von Rang legitimiert, befruchtet, hochgetrieben und schließlich doch in gewissen Grenzen gehalten wird. Als Selbstzweck ist sie vom Uebel; und wer, in gelinder Uebertreibung, Reinhardts Fähigkeit, als Regisseur ein Drama bis auf den Grund auszuschöpfen, der produktiven Begabung des Dramatikers auch der Art, nicht blos dem Wert nach gleichgestellt hat, erhielt jetzt den Be-

weis, daß sogar diesem beispiellosen Regietalent ein Kornfeld nicht auf der flachen Hand, sondern nur aus dem Erdreich eines regelrechten Dramas, und sei es eines ungesprochenen, wächst. Auch die Inszenierung der ersten sieben Bilder — es ist ja noch zu wenig gesagt, daß sie verpuffte und langweilte: sie marterte und verstörte selbst mich, der hier nicht zu versichern braucht, daß er Reinhardtschen Wirkungen mit geöffneten Armen gegenübersitzt, und der darauf wetten möchte, daß auch Reinhardten erst in den Schlußbildern ganz wohl geworden ist. Da hatte er große, ursprüngliche Gesten einzufangen und auszuprägen: nicht leeres Getändel und spielerischen Witz, sondern die allgemeinen und elementaren Regungen der Liebe und des Hasses, der Brunst und des Rausches, der Wut und der Eifersucht, des Schreckens, der Verzweiflung und der Todesangst. Es gelang herrlich: im Liebestanz der Sumurun und des Stoffhändlers, im Beilager des Scheichs und der Tänzerin, im Schlußkampf des Scheichs und des Stoffhändlers. Die Freunde konnten beruhigt sein, daß Reinhardt nur da versagt hatte, wo sein Autor in die Irre gegangen, und daß er aufblühte, wo dieser sich des rechten Wegs bewußt geworden war.

Und wenn es noch eines letzten Belegs bedurfte, so lieferten ihn die Schauspieler. All ihre Bemühungen waren vergeblich, solange die Zeit, die im Theater doppelt kostbare Zeit an unfruchtbare Allegorien wie den Blumenweg, an stereotype Schnörkel und äußerlich zusammengestellte Effekte vergeudet wurde. Schildkraut zerriß sich als lebendiger und zerschmiß sich als betäubter Buckliger, Herr Großmann steigerte seine Goethische Hexe zur morgenländischen Grotesktänzerin, und es gab auch sonst keinen, der sich nicht die Seele aus dem Leibe zappelte, tänzelte, schritt, lief, sprang und fiel. Es war umsonst. Nicht einmal die Wiesenthals wurden bemerkt. Erst als es künstlerisch Ernst wurde, trat es zutage, daß Reinhardts Mitglieder große Schauspieler bleiben würden, auch wenn sie sämtlich und für immer Pantomimiker werden müßten. Moissis Gesicht gab auf das minutiöseste jede seelische Bewegung wieder, Frau Konstantins Körper war die schönste Rechtfertigung für die Raserei ihrer glücklichen und ihrer unglücklichen Liebhaber, Wegeners prachtvolle Würde und Hoheit entfernte die Vertraulichkeit, und Grete und Else Wiesenthal — jetzt waren sie da, und das genügt. Ceterum censeo: man verdichte, nicht ohne die Hilfe eines neuen Komponisten, die ersten zwei Drittel zu der Schlagkraft des letztes Drittels, und das Repertoire des Deutschen Theaters wird um ein geräuschvolles, langatmiges, buntdurchbändertes, stilloses Schaustück ärmer und um ein reines Kunstwerk reicher sein.

Wiener Hofoper / von Paul Stefan

Die wiener Hofoper hatte an Puccinis ‚Tosca‘ viel Mühe gewendet. Das sollte wohl — eine andre Erklärung ist schwer möglich — das Zugstück werden, der große, überwältigende Erfolg, auf den sie oben hoffen und vertröstet werden. Aber der kluge Direktor Simons von der Volksoper, der jetzt eine so schöne und sicher vorteilhafte Krise heraufbeschworen hat, war, wenn nicht alles täuscht, auch diesmal klüger gewesen. Er hatte die Moritat zuerst und vor einem naivern Publikum aufgeführt, das Gold abgeschöpft und den Vertrag mit Puccinis Verleger nicht mehr erneuert. Die Hofoper stürzte darauf; und mußte erfahren, daß die Sensation nur zu bald keine Sensation mehr war. Ihr Publikum begann sich doch zu schämen. Es folgte Donizettis ‚Liebestrank‘, glatt und gut, aber uninteressant gegeben. Nicht lange darauf entstanden wieder einmal Gerüchte. Eine Tat des Direktors hätte sie rascher verscheucht als seine ungeschickten Berichtigungen und mit verzweifeltem Eifer angekündigten ‚Maßnahmen‘. Alle Versprechungen der letzten drei Jahre wurden hervorgesucht. Auch fand man die Wendung, erst in der nächsten Spielzeit könnten wichtige Künstler, die Weingartner verpflichtet habe, ständig auftreten. Glaube also, wer noch glauben mag, an die nächste Spielzeit. Für heuer lohnt es nicht mehr. In Oesterreich kann man immer warten.

An den Gerüchten ist so viel wahr, daß man schon in recht breiten Schichten unzufrieden ist. Und da niemand das System anklagt, ist der Direktor das Opfer. Es ist ihm jetzt, lauter als sonst, manches Bittere auch in der Presse gesagt worden. Vielleicht gab es überflüssige, vielleicht selbst unvornehme Angriffe. Wenn aber das letzte Restchen der ‚Gutgesinnten‘ Mitleid und Entrüstung gröhlt, so ist das ein starkes Stück. Was haben diese selben Herren noch vor kurzem gegen Mahler vorgebracht! Und lügt man nicht noch heute das frömmste Holzpapier rebellisch? Dabei wird einem die Vermutung, daß die Offiziösen Argumente sinnlosester Mahlerscheu gradenwegs aus der Direktionskanzlei beziehen, nur so aufgedrängt; und dann freilich wundert man sich über nichts mehr. Was soll man dazu sagen, wenn einem stadtfremden Laien — ein solcher war für den ‚verfolgten Künstler‘ Weingartner der rechte Zeuge — eingeredet wurde, unter Mahler sei Wagner und Mozart dermaßen abgespielt worden, daß sie kein Mensch mehr hören wollte? Glauben das unsre Leitenden wirklich, oder glauben sie, das werde ihnen jemand glauben? Natürlich wies man auch auf die berühmten Lücken im Ensemble hin. Und was geschah? Hatte Mahler dem Krisentreiben die vollendete Inszenierung der ‚Walküre‘ entgegengesetzt, so errang jetzt eben dieses lückenhafte Ensemble, die Hof-

oper, wie sie vor Weingartner gewesen war, einen ehrlichen Erfolg. Denn in Julius Bittners ‚Musikanten' sind, mit einer unbedeutenden Ausnahme, nur Sänger aus der Zeit Mahlers tätig. Der Komponist ist von Mahler herangezogen und gefördert worden; Walter, der Dirigent, lebt im Geiste Mahlers; Kolo Moser, der die wunderschönen Bühnenbilder erdacht hat, ist Mahlers Freund und Rollers Kunstgenosse; und wenn Wymetal die Regie führte, so wird niemand behaupten wollen, daß in ihr der Erfolg begründet war (man darf dabei ihre Verdienste ruhig anerkennen, wenn auch in den Schenkenszenen die Stadttheaterrealistik wieder wirkte und ihre Versündigungen gegen das ‚gestaltende Licht' hinzunehmen waren). Aber es war doch eine sehr schöne Vorstellung. Die Namen Schmedes, Gutheil-Schoder, Weidemann, Forst und Mayr riefen die gute alte Zeit zurück. Und erst Walter, der beste Bühnendirigent unsrer Hofoper, Weingartner nicht ausgenommen!

Wer Bittner ist? Vor ein paar Jahren kam ein recht unbekannter Musikant (und Jurist) zu Mahler und schleifte die Partitur einer ungeheuern, ehrlich begeisterten und wahrscheinlich ebenso dilettantischen Musiktragödie aus der Germanenzeit hinter sich her. Mahler war sehr freundlich und lobte das gerade Vertrauen. Bald darauf wurde der Herr Doktor in die Hofoper beschieden (Bittner erzählt es selbst in der dreizehnten Nummer des ‚Merker'). Er fand Mahler und Bruno Walter, und Mahler sagte: „Aufführen kann ich das nicht; aber hier ist der Kapellmeister Walter, der wird Ihnen manchen Rat wissen." Bittner bekennt, solchen Ratschlägen das Entscheidende zu verdanken. Sein nächstes Werk, das Musikdrama ‚Die rote Gred', wurde von Mahler angenommen und erschien unter Walters Leitung, als schon Weingartner Direktor war. Es war eine auffallend gute Bühnendichtung und eine erst tastende Musik. Dann kam ‚Der Musikant', abermals eine der besten Operndichtungen seit Wagner mit einer gewiß noch nicht ebenbürtigen, aber ganz ursprünglich dazu ersonnenen Musik, die Arbeit eines Menschen von solchem Studentendraufgängertum, daß man sich bei allen Bedenken und Einwänden darüber freuen muß. (Der Künstler Bittner kann vollkommener werden; damit hats keine Not.)

Er bleibt auch diesmal — wie in der ‚Roten Gred' — in der oberösterreichischen Heimat. Wenn das Vorspiel, mit seinen zarten Streicherklängen, vielleicht die beste Musik des Stückes, zu Ende ist, zeigt er fahrendes Volk in der herzoglichen Residenz zu Salburg, anno 1780. Der Leiter dieser Musikanten ist der Komponist Wolfgang Schönbichler, und sein neues deutsches Lied singt sich die Geigerin der Truppe, Friederike, leise zum Spinett. Es fängt wie Reichardt an, wird im Mittelsatz schon Schubert, und man denkt bei Wolfgang, Sal-

burg (Salzburg) und erwachter deutscher Musik an den jungen Wolfgang Amandeus, und ist gleich so gerührt, daß man unbedingt mitgeht. Die Musikanten proben eine hübsche Serenade für Serenissimus, der Fagottist und Impresario Kaspar Oberstierberger, genannt Gasparo di Protoromonte, säuft jede Pause bajuvarisch durch und der herzogliche Spielgraf verteilt Gunst und Gnaden am liebsten an die Sängerin Violetta, Wolfgangs Liebste. Man weiß, sie wird mit ihm nach Paris gehen; aber sie zögert noch. Nun denn: die ganze Truppe wird, dem Besuche Serenissimi zu Fest und Feier, nach dem Flecken Gscheidelheim eingeladen. Der Lohn ist gut, der Handel bald fertig, die gscheidelheimer Abordnung recht gemütlich, und ein feierliches Saufen weiht den Pakt ein. Mit einem richtigen Kantus, nicht zu weit von der Exkneipe, endet der erste Akt. Der andre spielt in Gscheidelheim und beginnt mit Wirtshaus, Bier, Würschten und Kraut, mit Bauerngesprächen über Roßmist, Kunst und Weiber. Die ankommenden Musikanten werden freudig empfangen,: man läßt sie hoch leben und den Landesherrn dazu, so hoch, daß die Violetta ein C hinausschmettert. Die Bauern (und das Publikum von Wien) sind begeistert; einer von ihnen kauft sich gleich ein Konzert. Und weil Violetta schon Gewissensbisse hat, singt sie das neueste Werkchen Wolfgangs, eben jenes Lied. Aber sie tut, im Stil der Zeit, so viel welschen Tand an Fiorituren, Fermaten und Trillern dazu, daß Wolfgang sie nicht weiter begleiten will. Der Spielgraf ist längst herangetrabt .... Es ist dunkle Nacht. Noch geleitet Wolfgang Violetta die Treppe zu ihrer Kammer: sie will sich für ihn entschieden haben, aber die Nacht für sich behalten. Gleich darauf flieht sie mit dem Spielgrafen, dessen Gefolge den herbeieilenden Wolfgang überwältigt. Im Dämmern des Sommermorgens findet ihn Friederike, die ihm längst gut war. Nun wird sie seine Gefährtin: für das schlichte Mädel aus Wien und für seine neue Kunst, seine deutsche Aufgabe, die Friederike wohl erkennt, wird sichs fortan leben lassen. Das ist ein sehr schöner Schluß: die roten Dächer des nahen Dorfes scheiden aus dem Grau des Schlummers, der Wächter singt sein drittes Stundenlied, und der erste Vogel erwacht. Die Musik kehrt in die zarte Stimmung des Vorspiels zurück.

Sie hat genug gezerrt und geflackert und gelärmt, hat nicht gewußt, ob sie melodisch oder thematisch fortkommen sollte, und hat nicht allzuviel Einfälle plastisch formen können. Das alles sagt man sich am Schluß und ist doch überzeugt, daß diesem echten Musikanten noch viel mehr und daß ihm etwas sehr Gutes gelingen wird.

Es war bei Publikum und Presse ein sehr anständiger Erfolg. Warum die Direktion schon die zweite und dritte Vorstellung für Sonntage angesetzt hat, ist mir danach nicht klar. Es wäre sehr schade, wenn auch sie noch das bischen Luft verlöre.

Jiddisches Theater in London / von Theodor Lessing

(Schluß)

5

Palace-Theater und Pavillon-Theater: das sind die Namen der beiden Konkurrenzbühnen, auf denen Jiddisch gespielt wird. Sie sind nicht entfernt so gut wie die jüdischen Theater in Warschau und Krakau, aber sie sind Mittelpunkt für das geistige Leben des jüdischen Proletariats. . . .

Ich will von einem bestimmten Theaterabend erzählen, den ich in dem größern und bessern Pavillon-Theater erlebte, welches an sechstausend Zuschauer faßt. Es war an dem Abend, wo die jüdischen Schauspieler aus Rußland heimkehrten. Der Begründer des Theaters, ein Schauspieler Feinmann, war einige Tage vorher gestorben; nun sollte die junge Witwe, die die erste Zugkraft des Jiddischen Theaters war, zurückkommen und zum ersten Mal mit ihrer Truppe in London auftreten, nachdem sie den Gatten in Lodz begraben hatte. Am Eingang des Theaters war das Telegramm, in dem sie ihre Ankunft meldete, unter Glas und Rahmen ausgestellt. In der Judenstadt wurde das Theaterereignis viel besprochen. Mein Freund, der alte Flickschneider Israel Rosefield, eigentlich ein Oesterreicher (sein ältester Sohn ist Schriftsteller unter dem Namen Mr. Field, sein zweiter dichtet als Mr. Percy Roß), sagte mir, ich müsse hingehen, denn es würde einen Theaterskandal geben. Die Frage nämlich wäre die, ob nach dem Tode des Direktors nicht der andre Direktor, der vom Palace-Theater, der grimmige Mr. Cohen, die ganze Judenschaft an sich ziehen würde. Vielleicht müsse das Pavillon-Theater eingehen. Darum hätten die angesehensten und frömmsten Juden einen Brief in jüdischer Sprache abgefaßt, den man der jungen Mrs. Feinmann bei ihrem ersten Auftreten übergeben, und worin man sie bitten werde, an Stelle des verstorbenen Gatten die Leitung des Theaters fortzuführen. . . .

Das Theater war total ausverkauft. Die Luft entsetzlich. In den obern Reihen ein Gewirre schwarzer Köpfe, funkelnder Augen, wild gestikulierender Arme. Das Parkett sozusagen unanständig elegant, ein Gemisch von Schmierigkeit und falschen Diamanten. Ich saß auf dem besten Platz — er kostete drei Schilling — unmittelbar neben dem riesigen alten Flügel, der im Orchester steht. Furchtbar verschlissene alte Plüschsitze und dicke Teppiche, auf denen rauchend und trinkend Leute herumstampften. Sie waren direkt von der Arbeit mit Kind und Kegel ins Theater geflogen. Viele lasen ihre Zeitung, andre hatten ihr Abendessen mitgebracht, die jungen Leute poussierten, die ältern wickelten Geschäfte ab. Das ganze Haus schien in Bewegung. Plötzlich tönte von der Galerie her Geschrei. Irgend zwei altsemitische

Kämpfernaturen waren in Meinungsverschiedenheiten an einander geraten. Die Nächstsitzenden nahmen Partei; dadurch wurden die entfernt Sitzenden veranlaßt, nun auch ihrerseits Partei zu nehmen, und im Nu war das ganze Haus in zwei Kriegslager gespalten, und mit blödem Entsetzen höre ich die Herrschaften einander die Meinung sagen: „Meschuggenes Ponim, Chutzpeponim, Menubbel, Chammer, Schaute, Chaser, Umchein, Behäme, Rosche“. . . Ein Schauspieler trat vor den Vorhang und schrie in das Publikum hinein. Der Kapellmeister gab mit dem Taktstock das Zeichen zum Beginn. Alles umsonst.

Zwar wußte niemand, um was es sich eigentlich handle, aber die motorische Erregung hatte nun einmal alle diese geschwächten, überreizten Menschen ergriffen und mußte sich austoben. Plötzlich sank ich hustend und prustend auf meinen Sitz. Der verfluchte Klavierspieler hatte einen teuflischen Einfall, um das Publikum zu beruhigen. Er hämmerte und raste auf den Tasten, in donnernden Akkorden. Und dabei kamen aus den geöffneten Saiten des vor mir stehenden Flügels dicke Staubwolken, als sei dies Instrument seit Abrahams Zeiten nicht gereinigt worden. Ich preßte das Taschentuch vor den Mund; ich sagte mir, daß in dem Staub die Bazillen aller nur möglichen Krankheiten aller nur möglichen Individuen leben müßten. Schließlich wurde es ruhig. Das Orchester begann. Neben mir im Parkett ließ sich ein junges Judenweib nieder. Ich saß wieder stille da und lauschte. Plötzlich klang in den Ringelreihen aus der ‚Dollarprinzessin‘, den das sogenannte Orchester spielte, ein merkwürdig quäkender und jaulender Schreilaut. Entsetzt blickte ich auf meine Nachbarin. Auf ihrem Schoß lag ein strampelnder Säugling, den sie aus einem Bündel Tücher gewickelt hatte. In aller Ungeniertheit öffnete sie ihre Taille und legte den Säugling an die Brust; der war denn auch sofort wieder still, und nun rauschte der grellbeklexte Vorhang empor.

6

War das ein Stück! Es hieß ‚Die Waise‘ und handelte von einem armen jüdischen Landmädchen, dem Kinde eines Hausierers, das nach dem Tode ihrer Mutter von reichen, hartherzigen Verwandten als Dienstmädchen in ihr Haus nach London aufgenommen wird. Da wird sie nun, das arme jüdische Aschenbrödel, nach allen Noten gequält, von der bösen strengen Tante und dem Onkel, der einen Orden hat und Kommerzienrat ist, und der eitlen, eingebildeten Cousine und deren Bräutigam, welcher ein Doktor ist. Nur der Sohn des Hauses meint es mit der armen Waise gut, allzu gut, denn sie bekommt von ihm ein kleines Kind, und als dies herauskommt, da wird die arme Meberes in Schimpf und Schande aus dem Hause gejagt, und der Sohn, welcher edel ist und ihre Partei nimmt, wird auch aus dem Hause gejagt und obendrein ent-

erbt, nachdem der Vater, der Kommerzienrat, über ihn den gräßlichsten Fluch gesprochen hat: „Mise meschinne, mögen dir de Knochen verfaulen im Leib." Und was sollen nun die beiden armen Liebenden tun? Sie gehen in die Fabrik, um Geld für das kleine Kind aufzubringen. Aber die Not wird immer größer, und der junge Mann beginnt aus Verzweiflung zu trinken, und daher entschließen sie sich im fünften Akt, zu sterben, und nehmen zusammen Gift, und nur der alte Hausierer bleibt übrig, um das kleine Kind zu pflegen. . . . Das Spiel — ich kann mich da nur in jüdischen Vokabeln ausdrücken — war ein ewiges Gemisch von Chutzpe und Rachmones, von einer bestimmten Sorte jüdischer Unverfrorenheit und jüdischer Sentimentalität. Die arme Waise, das Aschenpuddel, spielte die Madame Feinmann, eine gute Schauspielerin, die aber, wie alle diese jiddischen Spieler, ihre Gefühlsakzente übertrieb und grob übersteigerte. Besonders merkwürdig also war mir der ewige blitzschnelle Wechsel zwischen sentimentalen Tönen der Selbstbemitleidelei und einer unverschämten vergnügten Frechheit, sobald der Gedrückte und Gedemütigte nur ein wenig wieder eratmen konnte. Auch lag in dem allen ewige Selbstironie, wie wenn die Leute sagen wollten: „Wir sind ja eigentlich ein altes Adelsvolk, aber uneigentlich sitzen wir jetzt im londoner Ghetto." Es war unter dem Sentimentalsein ein Unterstrom von Gelächter, und unter dem Gelächter wieder ein Schmerz.

Das Publikum raste Begeisterung. Jeder Schauspieler wurde schon beim Erscheinen mit Beifall überschüttet. Aber die große Haupt- und Staatsaktion kam am Ende des ersten Aktes. Da wurde ein riesiges Blumenarrangement ins Parkett geschleppt und zunächst dem Publikum vor die Nase gepflanzt, damit ein jeder es bewundern könne. Und dann wurde Madame Feinmann herausgerufen und das riesige Blumenarrangement auf die Bühne transportiert und der hebräisch geschriebene Brief der frommen Juden der Madame übergeben. „Vorlesen, vorlesen!" brüllte das Publikum. Der Partner der Schauspielerin, der Darsteller des edlen Kommerzienratsohnes, trat nun vor und begann den schönen Brief zu lesen. Sehr merkwürdig rührte mich eine Stelle, welche etwa lautete: „Wir danken dem Verstorbenen dafür, daß er uns ein Theater geschaffen hat. Denn wir sind durch das Theater erst zu Menschen geworden." Zu jedem Satz schrie das Publikum seine Kommentare. Zuletzt hieß es, Madame Feinmann selber müsse reden. Sie benahm sich einfach und würdig. „Liebe Fraínde, ich fühle mich sehr geehrt", begann sie die Rede im jüdischen Dialekt, den sie aber jetzt rein deutsch sprach, während er auf der Bühne mit Englisch und Hebräisch durchsetzt schien. „Meine lieben Fraínde" — sie brach ab, tränenerstickt. Dann sprach sie stockend von ihrem toten Mann und ihrem jungen Schmerz. Da fing im Parkett eine kleine Frau zu weinen an. Und nun zogen auch die Nachbarn ihre

(nicht allzu jungfräulichen) Taschentücher, und nun verhüllte auf der Bühne auch der edle Kommerzienratsohn das Gesicht, und nun sah man plötzlich im Parkett, in den Rängen, überall Menschen, denen die Tränen in den Augen standen, und ich fühlte, daß diese allgemeine Suggestion des Schneuzens und Schnuffelns mich gleichfalls in ihren Bann zog, und blickte verlegen auf den benachbarten Säugling, der im Traum Saugbewegungen machte und der einzige vernünftige Mensch im Theater blieb, der während des Stückes selig-lächelnd schlief. Und auf der Bühne stand die arme Schauspielerin, schutzlos der mörderischen Begeisterung dieser unberechenbaren Menschen ausgeliefert, mit zerquältem, von echten Leiden sprechendem Gesicht, und sagte immer wieder: „Ich bin nur e schwaches Weib. Es ist zu viel für mich, liebe Frainde. Ich muß mer de Sach beschlose.“ Aber dies Publikum ließ nicht mit sich handeln: die Frau sollte durchaus an die Stelle ihres toten Mannes gesetzt werden. Hurrah, hipp, hipp! schrie man nach jedem ihrer Worte. Und dann weinte man wieder.

Nun wäre dieser ganze Vorgang für mich wirklich sehr ergreifend gewesen — denn es lag eine schöne, ruhige Würde und Echtheit in dem Benehmen der armen Menschen — wenn nicht zu Beginn des zweiten Aktes etwas geschehen wäre, das mich aus der ergriffenen Stimmung riß. Da trat die Madame Feinmann wieder an die Rampe und begann eine Rede an ihr Publikum: „Liebe Frainde, hab ich a sind bekommen e Brief in mei Schivve. Hat mir geschrieben mei Tochter aus Lodsz: ‚Mammeleben‘, hat geschriewe mei Rifke, ‚wirste erlauben, daß mei Tates Broche, nebbich, wird geworfe in Tineff von e Lofzenn? daß er is wajomos al bill haschefer? Haste gelesen im Salonblatt von Wien die Gesaires von daitschen Chochem? Hat er gesagt, Tate, hat er gesagt, is e Baltachles, wo spielt Theater um de Meschires.‘ Liebe Frainde, Ihr habt'n kennt! Wie er hat gesessen, derkutschet in sei Zaros um der Kowet, wie er hat geblutet in Charohte um sein Volk und hat gekränkt ahaim, bis is geworde Mariv in Dajes um de Achile in sein Brustrauges. Wer aber hats geschrieben ins Salonblatt von Wien? Der Cohen hats geschrieben, der Cohen, nemmes! sei Konkurrent hats geschrieben ....“ („.... ‚Mutter‘, hat Rebekkchen geschrieben, ‚willst du erlauben, daß meines Vaters Gedächtnis von einem Laffen mit Schmutz beworfen wird? Soll er in übler Nachrede uns sterben? Hast du im Wiener Salonblatt das Gerede des deutschen Gelehrten gelesen? Er hat gesagt, Vater sei ein Geschäftsmann, der Theater für Geld spielte.‘ Ihr aber, lieben Frainde, habt ihn gekannt, wie er um der Ehre willen gedrückt in Not dasaß, und wie er in Gram um sein Volk blutete und zu Hause krank wurde, und das Ende kam in Nahrungssorgen mit einer kranken Brust. Aber wer hat das ins Salonblatt geschrieben, daß er ein Geschäftsmann war? Sein Konkurrent, der Cohen!“)

Da brach das Meer alle Dämme! Das Publikum raste, protestierte mit Armen und Beinen! „Fuzekapores!" schrie ein wütender Greis in meiner Nachbarschaft, „laulonoh! Fort mit dem Ascherjozer Papier aus Wien! Gott soll'n strofn . . . ." Die Frau da auf der Bühne kämpfte für das Gedächtnis ihres Mannes. Schön und gut. Aber sie benutzte die Gelegenheit, um dem Konkurrenten eins auszuwischen, und heizte mit dem Feuer ihrer Schmerzen die Rache. Irgend etwas Unnobles an der Szene verstimmte mich und stieß mich ab und tötete die Ergriffenheit über das merkwürdige Stück Volksleben, das ich durch einen Zufall hier miterlebte.

Das Stück nahm seinen Fortgang — endlos. Welch eine furchtbare Bestie, dieses wilderregte jüdische Publikum, maßlos im Haß, maßlos im Beifall und fortwährend von einem Extrem ins andre schlagend: so, daß auf der Bühne irgend eine possenhafte Ulkszene, bei der das Publikum vor Lachen sich krümmt, plötzlich in sentimentale Lyrik übergeht zu allgemeiner Andacht. Und dann wieder im Moment höchster Ergriffenheit macht die arme Waise da, über deren Schicksale jetzt alle weinen, einen Wortwitz, eine Anspielung, und das Publikum, das jede feinste Nüance sofort erfaßt, schüttert vor Lachen, um im nächsten Augenblick mit kindlicher Naivität alles wieder schwer ernst zu nehmen. Ich habe mich oft über diese Mischung von vollkommener Harmlosigkeit und Naivität mit überwacher Bewußtheit und ewig regem Mißtrauen gewundert; man weiß nicht mehr, nehmen die Leute ihre Schicksale nur ernst, oder lachen sie darüber? Und schließlich merkt man, daß es ihnen bitterster Ernst ist, und daß sie sich selber auslachen im bittern Ernst. Als es Mitternacht geworden war, taumelte der ehemalige Kommerzienratsohn immer noch „in der Sulikures", und die beiden Liebenden hatten immer noch nicht Gift geschluckt. Aber ich konnte diese fürchterliche Luft nun nicht mehr ertragen und erhob mich. Die säugende Dame neben mir saß noch da und verfolgte mit ihren großen, staunenden Frageaugen jede Bewegung der Schauspieler auf der Bühne. Ihr Säugling aber hatte noch immer die Brust im Munde und schlief selig-ruhig, als der glücklichste Mensch in diesem Theater.

7

Draußen auf der Gasse erwartete mich ein merkwürdiger Epilog. Ein kleiner fetter Herr, der in meiner Nähe gesessen und mich dauernd angeglotzt hatte, war mir nachgegangen. Er besaß, was die galizischen Juden ein gebenschtes Ganeffköpple nennen. („O, du gebenschtes Ganeffköpple" — das ist die süßeste Kosebezeichnung, wenn der greise Vater segnend die Hände aufs Haupt des Söhnchens legt, das sein erstes gutes Geschäft gemacht hat.) Solch eine gesegnete Gaunerphysiognomie hatte also der kleine fette Gentleman, der hinter

mir herging und mich vor dem Torweg des Pavillontheaters in tadellosem Englisch und Deutsch also ansprach: „Erlauben Sie, mein Herr, daß ich die Gelegenheit benutze, Sie um eine Auskunft zu bitten. Ich bin früher ein guter Jude gewesen, aber jetzt lebe ich in London und bin Nothing." Wofür hält dich der Mensch, dachte ich bei mir, und was will er? „I doubt not, that you are nothing", erwiderte ich. Aber die Augen des gebenschten Ganeffköpple waren so wahrhaft traurig, daß mir die Gewißheit aufging, hier einen Menschen in ehrlichen Seelenkonflikten zu sehen. Er war sich selber durchaus nicht klar, was er wollte. Er wußte nur, er sei Fett- und Oelagent und strebe nach einer Weltanschauung. Von mir wünschte er zu erfahren, ob er sich taufen lassen dürfe, ob ich an den Messias glaube, und ob die Juden nach Palästina zurückkehren würden. Es war wirklich hart, darauf antworten zu sollen. Ich sagte ihm, der Jude müsse stolz sein, und das Taufenlassen sei mir unsympathisch, und der Mensch müsse streben und Ideale haben und dergleichen mehr, wobei mir sehr übel zu Sinn war, weil ich fühlte, daß das alles doch recht phrasenhaft, und daß ich eigentlich außer stande sei, einem Oel- und Fett-Agenten aus Ost-London zwischen zwölf und ein Uhr nachts auf der Straße in Whitechapel eine Weltanschauung zu verschaffen. Aber in dem gesegneten Gaunergesichtchen ging eine fettig-ölige Verklärung vor sich. Er drückte mir die Hand, und da zum Glück mein Omnibus zur City kam, bot er mir zum Abschied aus seiner schmutzigen Ledertasche eine Zigarre. Ich erkletterte sogleich meinen Buß und fuhr nach Hause, und während ich auf dem Omnibusdache doch die Zigarre von dem gebenschten Ganeffköpple, das ich gerettet hatte, rauchte, dachte ich bei mir: Welche Menschen! welche Menschen! Ich werde mein Lebtag nicht klug werden aus diesem Volk, das mir im tiefsten Herzen oft fatal ist, und dem ich in einem noch tiefern mich untrennbar verbunden fühle!

Ueber Genialität / von Egon Friedell

Bei einem Denker sollte man nicht fragen: Welchen Standpunkt nimmt er ein? sondern: Wie viele Standpunkte nimmt er ein? Mit andern Worten: Hat er einen geräumigen Denkapparat oder leidet er an Platzmangel, das heißt, an einem ‚System'?

*

Jeder geniale Kopf widerspricht sich. Er erkennt eine bestimmte Wahrheit, aber in demselben Augenblick erkennt er auch die gegenteilige Wahrheit. Er widerspricht sich, weil er mehr von den Menschen und Dingen weiß als die übrigen Menschen.

*

Es gibt eine doppelte Originalität: eine gute und eine schlechte. Originell ist jeder neue Organismus: diese physiologische Originalität ist wertvoll und fruchtbar. Es gibt aber noch eine pathologische Originalität, und die hat gar keinen Wert, obgleich sie vielfach als die einzige und echte Originalität gilt. Diese Originalität, die auffällt, ist etwas sehr Pöbelhaftes und Flaches, und außerdem hat sie gar keine Lebensfähigkeit. Es ist die Originalität der siamesischen Zwillinge und des Kalbs mit zwei Köpfen.

*

Genialität ist die Unfähigkeit, jemals etwas andres ausdrücken zu können, als sich selbst, und immer wieder sich selbst. So lange ein Mensch sich selbst darstellt, kann er niemals flach, niemals langweilig, niemals unoriginell werden. Denn es gibt nur eine einzige Art von Unmoralität und Häßlichkeit: etwas andres sein wollen, als man ist. Darum wirken Tiere niemals banal. Die Gans ist dumm, der Hahn ist affektiert, der Affe albern, das Känguruh ist einfach unmöglich. Trotzdem geht die Dummheit einer Gans niemand auf die Nerven; wir finden dieses Tier sogar höchst anziehend und amüsant. Man kann stundenlang einem Hahn zusehen, wie er eingebildet, icherfüllt, wichtigtuerisch vor seinen Hennen sich dickmacht. Aber vor einem Menschen mit einem solchen Benehmen würden wir sofort davonlaufen. Und doch auch wieder nicht davonlaufen: wenn es nämlich seine innerste Natur wäre, sich so zu betragen. Der Falstaff ist der Liebling der ganzen Welt, und doch ist er nichts als ein dickes Weinfaß voll abscheulicher Eigenschaften. Aber das Genie Shakespeare hat ihm Natürlichkeit geschenkt und hat dadurch ihn selbst zum Genie gemacht. Darum ist es ganz wahr, wenn auch in anderm Sinne wahr, wenn man gesagt hat: Das Genie darf sich alles erlauben.

*

Der Instinkt für Analogien ist das untrügliche Merkmal des unkünstlerischen, unproduktiven, ungenialen Menschen. Die Bemerkung: „Das ist mir nichts Neues, das habe ich schon gelesen" wird man am häufigsten im Munde unkultivierter und unbegabter Menschen hören. Der bedeutende Kopf dagegen weiß, daß er nichts „schon irgendwo gelesen hat", und daß alles neu ist. Dem Europäer scheint es, als ob alle Neger dieselben Gesichter hätten, weil er eben von Negern nichts versteht. Und dem Philister scheint es, als ob alle Menschen dieselbe geistige Physiognomie hätten, weil er eben von geistigen Physiognomien nichts versteht.

*

Vielleicht sind die größten Menschen einfach diejenigen, die die meisten Eigenschaften haben, so daß die Bedeutung eines Menschen im geraden Verhältnis zu der Anzahl der Attribute stünde, die man ihm

beilegen könnte. Und vielleicht wird einmal eine Zeit kommen, in der es nicht die größte Schande sein wird, schlechte Eigenschaften zu haben, sondern wenige Eigenschaften zu haben.

*

Wenn einem Kanarienvogel neue Federn wachsen, so ist er krank und neurasthenisch. Aber vom Genie, dem die neuen Gedanken wachsen, verlangt man, daß es ‚gesund' sei.

*

Soeben höre ich einen Esel sagen: „Das sind lauter schillernde irreführende Paradoxe."

*

Für den genialen Menschen gibt es nichts Geistvolleres, Tieferes als seine eigene Lebensgeschichte. Wenn große Künstler und Philosophen jeder unbedeutenden Einzelheit ihres Lebens eine Art religiösen Kult gewidmet haben, so kann nur ein sehr oberflächlicher Mensch glauben, daß dies Selbstberäucherung war: sie haben sich einfach mit den tiefsten Dingen befaßt, die ihnen zugänglich waren. Es gibt keine falschere Behauptung als die: nur seichte Menschen reden viel von sich selbst. Das Gegenteil ist richtig. Der seichte Mensch spricht fast nie von sich. Die Täuschung, als ob er dies tue, wird dadurch bewirkt, daß er sehr viel von äußern Dingen redet, die nur für ihn wichtig sind, zum Beispiel von seinem Mittagessen, seinem Vordermann im Amt, seinem Geschäftslieferanten. Von sich selbst spricht er fast nie, und wenn, wie von einem Fremden. Die bedeutenden Menschen aber haben immer und immer wieder von sich selbst geredet: sie spürten nämlich, daß dies eigentlich das einzige Thema sei, worüber sie ein Recht hätten zu reden.

*

Wenn man die Arbeitskraft eines Künstlers rühmt, so ist das gerade so, wie wenn man den Materialwert eines Kunstwerkes preist.

*

Eine Philosophie hat erst dann ihre Existenzberechtigung bewiesen, wenn mindestens eine Handvoll Menschen an ihr verrückt geworden sind.

*

Es ist an einem Künstler ein ungenialer, unkünstlerischer Zug, wenn er ein sogenanntes geniales Leben führt. Denn ein Genie sein heißt nichts andres, als von einer Mission getragen sein, und sich daher als höchst notwendig und unentbehrlich empfinden. Bei kleinen Geistern mag vielleicht ein solches ‚geniales' Sichwegwerfen, Sich-psychisch-vergeuden noch die einzige Möglichkeit sein, um eine Art höhern Lebensstil und eine gewisse Aesthetik zu erreichen, beim Genie jedoch ist es stillos und unästhetisch.

*

Einem berühmten Dichter sagte einer seiner Verehrer: „Ich wundere mich jedesmal von neuem über die auserlesene Liebenswürdigkeit und Güte, mit der Sie allen Menschen, auch Briefträgern, Droschkenkutschern und Lohndienern begegnen." Darauf sah ihn der Dichter ganz erstaunt an und sagte: „Ja, was wäre denn der Unterschied zwischen uns und den andern, wenn wir nicht ein bischen liebevoller und teilnehmender wären?"

*

Die Kunst ist keine Sache der seltsamen und ungewöhnlichen Erlebnisse. Was den Dichter befruchtet, ist weit mehr das kleine Leben des Alltags als die großen Abenteuer. Außerdem hat fast jeder Mensch eine Menge von höchst absonderlichen Dingen erlebt — nur hat er es nie gemerkt. Der Philister weiß nicht, daß er in einer Welt von lauter Originalen lebt, und daß sein ganzes Dasein ein höchst abenteuerliches, phantastisches Märchen war. Er wartet immer auf Feen und Drachen, aber die Feen und Drachen sind da — nur inkognito. Noch weniger ist ihm bekannt, daß er selbst im Grunde eine höchst merkwürdige, verwickelte, singuläre Persönlichkeit ist. Er erfährt nie die Wahrheit über sich. Man möchte solchen Menschen nur wünschen, daß sie einmal an einen Dichter kämen, der ihnen ihren Charakter erklärte. Aber sie würden ihm wahrscheinlich nicht glauben und sich denken: „Er ist ein Dichter."

*

„Das Genie schöpft aus dem Vollen." Aber das ist nicht das Wesentliche, denn aus einem gewissen Reichtum und Ueberreichtum seiner Persönlichkeit schöpft jeder irgendwie begabte Mensch. Vielmehr zeichnet sich das Genie dadurch aus, daß es nicht der Sklave seines Reichtums ist, sondern aus seiner Fülle immer nur genau so viel schöpft, wie es gerade für den gegebenen Zweck braucht, und nicht bemüht ist, in jede Sache, die es macht, alle seine Qualitäten und Künste hineinzustopfen.

*

Es gibt vielleicht viele verkannte Talente, aber ein verkanntes Genie ist nicht denkbar, wenigstens auf die Dauer nicht. Denn Talent ist immer irgend eine hypertrophisch entwickelte und darum schwer verständliche Einzelbegabung, und man muß selber eine Dosis von demselben Talent besitzen, um es erfassen zu können. Das Genie dagegen hat in jedermann einen Freund und Versteher, weil es ein Stück von jedem Menschen enthält. Darum ist auch das Talent eindeutig und das Genie vieldeutig.

*

Vielleicht hat das Genie blos mehr Glück gehabt als die übrigen Menschen. Es durfte langsam werden, was es ist, während die andern schnell werden mußten, was sie nicht sind.

Historie einer Dichtung / von Alfred Polgar

1

Im wiener Cabaret ‚Fledermaus‘ wurde die Szene ‚Goethe‘ über dreihundert Mal unterm donnernden Lächeln der Besucher zur Aufführung gebracht. Autoren dieser Szene sind Doktor Egon Friedell und Alfred Polgar. Friedell ist Philosoph und — was ihm das Philosoph-Sein wesentlich erleichtert — Rentier. Von Zeit zu Zeit betätigt er sich auch als Schriftsteller und Schauspieler. Wenn er so zum Gespött aller gedient hat, pflegt er, als Letzter, sich über sich selbst lustig zu machen, mit welchem Trick er sich in den Ruf eines überlegen witzigen Mannes hineinironisiert hat. Ansonsten ist er nicht gemeiner und hinterhältiger, als es die verwickelten Zeitläufte, die Ideale und die Rücksicht auf das eigene Wohl unbedingt erfordern, und stets bereit, auf den eigenen Profit zu verzichten, wenn dabei ein persönlicher Vorteil herausschaut. Der andre Autor des ‚Goethe‘ ist Schriftsteller und Theaterkritiker und erfreut sich infolge seiner Talente, seines persönlichen Charmes und seiner Wohlhabenheit allgemeiner Liebe und Wertschätzung. Die beiden also sind die Verfasser von ‚Goethe‘ (welches Werk durch C. W. Stern, Verlagsbuchhändler in Wien, zu dem lächerlichen Preis von einer Mark das Stück zu beziehen ist).

Eines Tages sagte Herr Z., der ökonomische Vater des Cabarets ‚Fledermaus‘, in seiner damals noch nicht verbitterten, leutseligen Art: „Mes amis! Schreibt doch eine Szene für die ‚Fledermaus‘!“ Das war nun keineswegs nur so aus der Luft gesprochen. Denn lange vorher schon hatte sich das Gerücht verbreitet, Friedell hätte in der Nacht vom vierzehnten auf den fünfzehnten September 1908 eine scherzhafte Bemerkung über Goethe gemacht, so lustig, daß Maler Karl Hollitzer (der sie gar nicht gehört) strahlend vor Bonhomie und Anerkennungsfreude, gerufen hätte: „Großartig! Ausgezeichnet!“ Jene Friedellsche Bemerkung war mir bekannt geworden, und ich hatte nicht gezögert — denn ich bin nicht der Mann dazu, meine Meinung hinter gewundenen Phrasen zu bergen — sie schlechtweg als einen Einfall zu bezeichnen. Unklare und geheimnisvolle Kunde von all diesen Bemerkungen und Bemerkungen über die Bemerkungen war schließlich auch zu Herrn Z. gedrungen; so kam es zu seiner Aufforderung. Selbstverständlich ging ich gleich zu unserm Freund Hahn und sagte: „Wieviel kann man Vorschuß nehmen?“ Unser Freund Hahn sagte: „Wollen Sie zweitausend, dreitausend, viertausend? Wollen Sie eine Lebensrente? Wollen Sie es in Wertpapieren oder bar? Mache ich, mache ich!“ Ich lief aufgeregt zu Friedell und sagte: „Nun?“ Er antwortete: „Ja, aber nur Pommard. Sekt macht zu dick.“ Sodann

trank er heftig und zahlreich, schrie mancherlei, stampfte auch, wie es seine Art, unruhig mit den Hinterbeinen, gab grunzende und trompetende Laute von sich (was bei ihm der Ausdruck starken vitalen Empfindens ist) und ließ aus den tiefsten Gegenden seines Ich ein so massiges, unter gewaltigem Lärm zerbröckelndes Gelächter heraufrollen, daß alle Klienten der ‚Fledermaus‘, denen gerade eine riesig heitere Pièce vorgetragen wurde, erstaunt fragten, was um Gottes willen es denn in diesem Cabaret zu lachen gäbe.

Dann vergingen etwa zwei Monate, während welcher wir — als Leute, denen es, oho, schon zuzutrauen wäre, daß sie einmal eine Szene fürs Cabaret schrieben! — nachlässig und doch merkbar gedankenvoll hingeräkelt, die Huldigungen und Schmeicheleien der Cabaretleute freundlich entgegennahmen. Hahn hatte inzwischen an die wichtigsten Faktoren in den großen europäischen Städten aufgeregte Avisi von den Dingen abgehen lassen, die da in Wien im Werden seien. A propos Hahn! Wenn ich sage: ‚Unser‘ Freund Hahn, so ist das im allerweitesten Sinne zu verstehen; wie man etwa sagt: „Unser jammervolles Erdenlos, unsre Erbsünde, unser Ur-Fluch.“ Hahn wird sich noch wunderlich-vielfach durch die Ereignisse dieser Geschichte schlängeln, und ich sage es gleich: der Leser, der fragte: „Wie kommt Hahn dazu? Woher kennt Hahn diesen Herrn? Ja, war denn Hahn dabei?“ dieser Leser früge abgeschmackt. Er könnte ebensogut fragen: „Warum ist die Hitze heiß?“ oder: „Warum tut es weh, wenn man Schmerzen hat?“ Hahn ist eben Hahn. Sonst nichts und damit basta.

2

Friedells Zimmer wurde die Geburtsstätte des ‚Goethe‘. Welch liebenswürdiges Gemach! Ein gewaltiger Schreibtisch in der Mitte, wie ein Altar der Arbeit. Daneben eine Ottomane, sehr breit, eine Ottomane zum Wälzen. An der Wand ein Pfeifenständer, reich bestanden. Im ganzen Zimmer, auf Tischen und Schränken, achtlos umhergestreut: Liköre und Zeitungsausschnitte, ekstatische Besprechungen über Egon Friedell enthaltend. Auf dem Schreibtisch die sämtlichen Werke Peter Altenbergs, mit Widmungen gespickt. (Bibliophilen und Schmecker literarischer Seltenheiten mache ich aufmerksam, daß ich ein Exemplar von ‚Wie ich es sehe‘ ohne jede Widmung besitze und nicht abgeneigt bin, es Raritätensammlern gegen Bezahlung des dreifachen Ladenpreises zu überlassen.) Der Eindruck weicher Behaglichkeit wird verstärkt durch einen gewaltigen, mächtig-konkav ausgesessenen Lehnstuhl, ein urgemütliches Möbel und deshalb auch der Lieblingsaufenthalt Onkel Rettichs. Wenn Onkel Rettich — um das schwarz und dicht umbartete rosige Antlitz ein stilles Lächeln gebreitet, das in dem vergnüglichen Gefunkel der dicken Brillengläser sanft zu versprühen scheint — wenn Onkel Rettich so, freundlich paffend, im Lehnstuhl sitzt, verschmelzen Mensch und Möbel zu einer höhern leblos-

lebendigen Einheit, und man könnte dann ganz gut auch etwa sagen: Jetzt hat sichs der Lehnstuhl wieder einmal unter Onkel Rettich bequem gemacht.

Wir waren also in Friedells Stube. Eine Stube, die unter den Stuben das ist, was der Pantoffel unter den Schuhen. Wir tranken. Wir rauchten. Wir rauchten. Wir tranken. Er legte sich auf die Ottomane. Ich trabte durchs Zimmer. Sonst Schweigen. Tabakswolken schwammen in breiten, blaugrauen Zügen . . . Tiefe Stille . . . Tiefste Stille . . . Solche Stille, daß ich das gefräßige Werk meiner Taschenuhr hörte, wie es gierig eine Sekunde nach der andern aufpickte . . . Plötzlich kamen rasselnde Töne aus Friedells Ecke. Er schlief, der Gute! Er schnarchte. Infolgedessen kam die Tante ins Zimmer. Sie faltete die beiden Hände, sah gerührt auf die röchelnde Masse und sagte zärtlich, ganz leise, leise, um den Schlummernden nicht zu stören: „Der arme Egon! . . . Der liebe Kerl! . . . So müde ist er! . . . Und dann muß er wieder weggehen! . . . In die kalte Nacht! . . . Der arme liebe Kerl!" Es war eine seltsame Szene. Ich weiß nicht, ob es genügend bekannt ist, daß mein Mitarbeiter Friedell ein Mensch von geradezu unbescheidenem, nach allen Dimensionen hin zügellos ausschweifendem Volumen ist. Eine Erscheinung, bei deren Anblick sich jedem gebieterisch das Wort ‚Kubikinhalt' aufdrängt. Und dieses Riesenquantum, diese nur in Fortsetzungen optisch zu perzipierende Oberfläche streichelte Tante mit den sanftesten Blicken aus ihren guten, von Mutter-Innigkeit verklärten Augen! Sie blickte geradezu Diminutiva auf das schnarchende Monstrümchen. Es war, wie wenn einer am Ufer des Atlantischen Ozeans stünde und träumerisch fragte: „Ach, Bächlein, sag, wohin?"

An diesem Abend schrieben wir nicht weiter.

3

Wo blieb Hahn? Bei Gott, er war nicht müßig. Er protegierte uns, er verbreitete mancherlei, er sprach mit vielen, er nahm sich der Sache an, er betippte zu Nutz und Frommen der Angelegenheit deren materielle Seite, er besetzte das Stück im Mutterleib, er verschaffte Darsteller und schaffte welche ab, er bereitete vor, deutete an, er sorgte, er betreute, er verwarf, er billigte, kurz er tummelte sich in sämtlichen Zeitwörtern herum, alles in seiner bescheidenen, lautlosen und doch so wirksamen Manier: eine Bakterie der Nützlichkeit. Man interviewte uns, wie weit der ‚Goethe' sei. „Fast fertig", sagten wir und erbleichten. Wir isolierten uns aufdringlich. Auf den Zehenspitzen glitt alles an uns vorbei, legte die Finger an die Lippen und machte zu den übrigen: „Pst!" „Morgen muß ich den ‚Goethe' haben," sagte Herr Z. in seiner damals schon etwas verbitterten Art. Wir erwiderten: „So sei es!" und versanken in Schwermut und Unbehagen. Fünf Abende hatte ich bei Friedell zum Zweck der dichterischen Zeugung

zugebracht. Und noch immer stand keine Zeile. Aber Tantchen kochte! Dankbaren Herzens gedenke ich der Salate von unvergleichlich milder Schärfe, der märchenhaft zart-duftigen kastanienbraunen Kartoffeln, der Torten, bunter Süßigkeit und schmackhafter Ueberraschungen voll, hoch aufgegipfelt aus sanft zerschmelzenden edel-teigigen Bestandteilen, zwischen denen schimmernd öbstliche Säfte rannen, der farbenlodernden Kompotte von sentimentaler Säuerlichkeit, die sich sanft kitzelnd in den Magen schmeichelten! Wahrlich, es tut mir nicht leid, mit Egon Friedell die Satire ‚Goethe‘ verfaßt zu haben!

4

Am sechsten Tage gedieh das Werk. Zögernd krochen anfangs die Zeilen übers Papier. Aber bald liefen sie im Zickzack die Seiten hinunter, immer flinker, und als die Uhr neun schlug, wars überstanden. Das heißt: ein organisches Ende hatte die Dichtung nicht gefunden, aber ein mechanisches. Wir beschlossen einfach, aufzuhören und die Satire ‚Goethe‘ als beendet anzusehen. Ein massiver Schlußpunkt wurde hingesetzt; wie ein Prellbock stand er da und hinderte die Zeilen am Weiterlaufen.

Die Dichtung machte beim Ueberlesen einen ziemlich dürftigen Eindruck. Aber wir verscheuchten den Kleinmut durch lebhaftes, konziliantes Gelächter, wodurch wir einander trösteten und stärkten. Die Sache war so angelegt, daß uns nichts geschehen konnte; mit intellektueller Rückversicherung gleichsam. Die Satire ging ja nicht tief — aber so wars beabsichtigt, im Hinblick auf die geistigen Möglichkeiten eines sehr gemischten Cabaretpublikums. Das Werk war auch nicht allzu lustig — aber wir wollten doch keine Posse schreiben! Es war nicht populär — weil die Sache ja einen literarischen Anstrich haben sollte; aber deshalb war es auch keineswegs übermäßig fein — weil auf große Massenwirkungen in keinem Fall Verzicht geleistet werden durfte. Kurz: es geriet eine ernste, lustige, für Feinschmecker berechnete, volkstümliche, mit kulturellen Absichten reich beladene, durchaus absichtslose, übermütig zurückhaltende und auf feine Manier rohe Satire für gebildete Ignoranten.

In ihren ersten Teil brachten wir nachträglich eine weibliche Figur unter: Linerl, Zusts Freundin. Das war, heute kann ich es ja sagen, lediglich eine Spekulation auf die Sinnlichkeit des Publikums. Durch manche Darstellerin des Linerl wurde unsre Spekulation allerdings empfindlich durchkreuzt.

5

Hahn war zufrieden. Als jemand meinte: „Aber so was kann man doch nicht spielen! Das ist ja eine Blasphemie. So darf man mit Goethe doch nicht umgehen!“, half wieder Hahn aus der Verlegenheit, indem er sagte: „Sind Sie nur unbesorgt, das werd’ ich schon machen. Ich werde mit ihm schon reden!“

In der nächsten Zeit beschäftigten uns Fragen der Besetzung. Den Goethe mußte Friedell spielen, das war klar. Er ist groß, trägt Bauch und beherrscht einen eigentümlich gemischt schwäbisch-jüdisch-bayrischen Jargon, den er, in exklusiv wienerischer Gesellschaft, ‚frankfurterisch‘ nennt. Hahn bürgte für die Echtheit des Idioms. Was die andern Rollen anlangte, war die Verlegenheit groß. Es wurden Proben angesetzt, und bei jeder Probe schwemmte eine Menge Menschen durchs Lokal und über die Bühne — Mimen von Fach und Amateure, leicht dadurch zu unterscheiden, daß diese sich ihrer Unfähigkeit schämten, indes jene sich auf sie was einbildeten — und es kostete viel Geld und Ueberredung, bis man alle diese Menschen wieder draußen hatte. Man begann nach unentdeckten schauspielerischen Talenten Jagd zu machen. Im Cabaret ‚Fledermaus‘ war es längst Uebung, daß Besucher, die durch häufiges Erscheinen und längeres Dableiben sich für den Aufenthalt in Cabareträumen qualifiziert hatten, jählings, gleichsam aus heiterm Himmel engagiert wurden. Manch einem ahnungslosen Besucher legte sich eine schwere Hand auf die Schulter, und eine ernste Stimme sagte: „Im Namen des Herrn Z. Sie sind engagiert. Machen Sie kein Aufsehen und kommen S' mit." Er konnte gerade noch rufen: „Was wird meine arme Mutter dazu sagen!" oder „Grüße mir Lottchen!" und schon hatte er ein Kostüm aus dem sechzehnten Jahrhundert um die Schultern, eine Riesengage in der Tasche und einen Prozeß mit dem Rechtsanwalt des Cabarets auf dem Hals. Da wurde nicht lange gefackelt. Nun, als der Goethe besetzt werden sollte, wurde auf diese Manier mancher, nach Gesichtsschnitt, Temperament der Geste und Aussprache irgendwie taugliche Cabaretgast hoppgenommen. Besonders für die Rolle des Kohn qualifizierten sich viele. Schwerer war der Professor zu besetzen. Der Sekretär der ‚Fledermaus‘, der wegen seiner Grobheit für die Darstellung dieser Rolle recht geeignet schien, lehnte schroff ab, sagte, er sei ein ehrlicher und pflichttreuer Mann und zu Schweinereien nicht zu haben. Oder was man eigentlich von ihm glaube und ob man ihn am Ende für einen Doktor der Philosophie halte? Das war ein Hieb auf Egon Friedell, der die Antwort nicht schuldig blieb und den Sekretär kaltblütig „die Stütze des Cabarets ‚Fledermaus‘" nannte. Es kam demzufolge zu einer Reihe von Ehrenbeleidigungsprozessen.

Minder schwer war die Frage zu erledigen, wer den Schulrat, einen sehr beschränkten Herrn, darstellen sollte. Man dachte sofort an Hahn, aber da der Bonvivant des Intimen Theaters gerade eine passende Geliebte suchte, die Tratschereien zwischen dem Literatur-Stammtisch im Café A und dem Literatur-Stammtisch im Café B aufzuhören drohten, und das gemütskranke Hündchen der ersten Kokotte vom Kleinen Theater eine Ansprache brauchte, mußte Hahn wegen Ueberladung mit Geschäften ablehnen. So kam die Rolle an den

jungen Maler K. Der ging die Sache mit Feuereifer an und bewahrte sich, noch nicht vom Automatismus des Komödiespielens abgenutzt, bis in die letzten Vorstellungen des ‚Goethe‘ die Frische und Unmittelbarkeit des ersten Abends. Bei der hundertvierundzwanzigsten Aufführung versprach er sich noch genau so herzig und hatte die gleichen pikanten Gedächtnisstörungen wie bei der Premiere. Die Rolle des Schulrats besteht aus vier Sätzen.

6

Wer aber sollte Regie führen?

Ehrgeizlinge ohne Zahl tobten sich lärmend in den Vordergrund, stellten Sessel auf die Bühne, dirigierten mit ungestümen Kommandis Truppen, die nicht da waren, schrien, stießen einander weg, machten sich mit bunten und heftigen Redensarten das Amt streitig, und verschwanden augenblicks, wenn man Anstalten traf, sie ernst zu nehmen und ihnen die Inszenesetzung unsers Werkes faktisch zu überlassen. Diesem Wirbel, in dem niemand wußte, gegen wen eigentlich er sich aufzulehnen habe, machte das Eingreifen des Chefs ein Ende. Herr H., Schauspieler von Beruf, wurde herbeizitiert und übernahm die Regie des ‚Goethe‘. Nun kam gleich Zug in die Sache. Die Streitenden von früher ralliierten sich und machten Front gegen den neuen Mann, indem sie ihn ‚Professional‘ hießen und ‚Berufsschauspieler‘ und ‚Bühnenkünstler‘ und ihn noch mit manch anderm Schmähwort kränkten. Immerhin war jetzt einer da, der etwas wollte.

Die andern hatten sonach nichts zu tun, als das Gegenteil zu wollen. Statt der in unlösbaren Kurven durcheinanderquirlenden Gehässigkeiten gab es nun gradlinige Konflikte, Bosheiten mit Ziel und Zweck, gut placierte Hemmungen, die nicht ins Blaue hinein hemmten, sondern die Arbeit mit Sinn und Erfolg aufhielten.

H. blieb unerschütterlich. An seinem tüchtigen Ernst zerbrach alle Bosheit, und vergebens suchte tückisch-zähe Gleichgültigkeit das Rad seines Willens zum Stillstand zu bringen. Es drehte sich unablässig und schliff so lange an der Satire ‚Goethe‘ herum, bis sie ganz propper, funkelnd von theatralischen Reizen auf der Bühne stand. Dankbaren Herzens erkannten wir den hohen Wert, den die Mitarbeiterschaft eines rechten Theatermenschen für die Dichtkunst hat. Wie bleich, fast maeterlinckisch fahl war unser ‚Goethe‘ gewesen! Wie lautlos seine Witzigkeit, und still seine Wirkung! Herr H. tat gar nicht viel: er stellte bloß die Mitte an den Schluß, den Schluß in die Mitte, frischte die Diktion auf, strich einiges, fügte andres hinzu; ein paar bunte Flecken hier, ein paar stärkere Lichter dort, — und siehe da: als es vollbracht war, strahlte die einst so bleiche Szene ‚Goethe‘ in allen kräftigen Farben des ‚Böhm in Amerika‘!

Hundert Dilettanten hätten nicht zuwege gebracht, was dem einen Fachmann ganz allein gelungen war!

7

Nach der Premiere von ‚Goethe‘ teilte sich die urteilende Menschheit in zwei große Gruppen. Die Mitglieder der einen Gruppe sagten: „Ich versteh' nur nicht, daß Sie sich nicht geniert haben, unter einen solchen Schmarrn Ihren Namen zu setzen! Dazu noch in Gemeinschaft mit einem Herrn — Friedell!“ Die Mitglieder der andern Gruppe sagten: „Sie, der ‚Goethe‘! — brillant! Aber ich höre, daß die guten Sachen darin alle von Friedell sind.“

Onkel Rettich und Tante waren rückhaltlos für den ‚Goethe‘. Peter Altenberg sagte: „Es ist der äußerste Dreck; und außerdem ist alles, von A bis Z, von mir!“ Die Mitwirkenden waren gegen die Satire, weil sie so viel Daten auswendig lernen mußten; wenn sie erst gewußt hätten, daß es lauter falsche Daten waren! Maler Karl Hollitzer war teils für, teils gegen die Dichtung, je nachdem wir anwesend oder abwesend waren. Die Dame, deren Obhut die lieux d'aisances der ‚Fledermaus‘ anvertraut sind, äußerte sich günstig, da die letzten Konsequenzen der Lach-Erschütterungen, denen er das Publikum aussetzte, ihrem bescheidenen Geschäfts-Betrieb zugute kamen.

In den Journalen zersplitterten sich die Meinungen. Die londoner Sunday-Times brachte einen begeisterten Essai über den ‚Goethe‘ und über Friedell als Darsteller. Da er des Englischen nicht mächtig ist, dürfte der Essai kaum aus seiner Feder stammen. Die französische Presse verhielt sich obstinat und wählte die ödeste Taktik: das Totschweigen. Im Gaulois, zum Beispiel: — kein Wort. Jene wiener Blätter, deren Referenten selbst Stücke schreiben und sie den Theatern anhängen, waren wohlwollend. Also hatten wir die gesamte heimische Presse für uns.

Nur ein Rezensent war hämisch und sprach gegen Friedell klipp und klar die Beschuldigung aus, daß der Ex-Direktor des Intimen Theaters, Herr Oscar Friedmann, sein, Friedells, Bruder sei.

Dieses mißgünstige Referat hat aber den eigentlichen und großen moralischen Erfolg des ‚Goethe‘ nicht aufhalten können. Er besteht darin, daß erst durch unsre Satire der in Wien bisher wenig geläufige, obzwar hochverdiente Schriftsteller J. W. Goethe populär geworden ist.

8

Mich quälen nur noch einige Fragen. Was sagt der Direktor des Drury-Lane-Theaters zu unserm ‚Goethe‘? Was Padrilla Ricamnestra, die Geliebte des ersten Toreros von Saragossa? Wie verhalten sich die Großindustriellen Stockholms zu unserm Werk? Ist der Komiker Treumann dagegen oder dafür? Und Haeckel? Und Novelli? Und die Klimt-Gruppe? Und die Freundin des Luftschiffers Delagrange? Und die Schwestern Wiesenthal? Und der gute, alte Bülow?

Ich werde mich aber nicht lange von meiner Neugier sekieren lassen und einfach Hahn fragen.

Rundschau

Schauspielernachwuchs

Reinhardt führte mit der Schauspielschule des Deutschen Theaters Hauptmanns ‚Weber' auf. Ich halte diesen Versuch im Prinzip für verfehlt. Naturalistische Dramen fordern gereiftere Darsteller, als es Anfänger im günstigsten Fall sein können. Es gilt in ihnen, nicht nur die einzelne Rolle zu charakterisieren, sondern sie gleichzeitig in jenen dämmerigen Dunstkreis einzuhüllen, der den Raum zwischen den Gestalten mit Luft und Wärme füllt. Den Menschen mit seiner Umwelt zu schaffen, kann aber nur der Körperlichkeit bühnenälterer Darsteller gelingen. Darum wäre es falsch, aus Gelungenem und Mißlungenem dieser Vorführung ohne weiteres Schlüsse auf die Fähigkeit und Unfähigkeit der Mitwirkenden zu ziehen. Nur eine Ausnahme möchte ich machen: der Spieler des alten Baumert, Dietrich von Oppen, scheint mir trotz aller Bedenken gegen das Problematische einer naturalistischen Prüfungsleistung den Beweis erbracht zu haben, daß er zum mindesten ein Könner ist. Ob das Talent wirklich in die Tiefe geht, oder ob es nur durch die virtuose Beherrschung aller technischen Mittel verblüfft, läßt sich allerdings auch hier schwer entscheiden. Auf jedem Fall aber steht man einem Schauspieler gegenüber, der viel gelernt hat. Nun ist der Baumert die einzige Rolle in den ‚Webern', an der man überhaupt, wiederum alle andern Bedenken abgezogen, schauspielerischen Wert und Unwert messen kann. Denn erschwerend gegen die Wahl dieses Dramas als Prüfungsaufführung fällt ins Gewicht, daß es kaum eine exponierte Aufgabe enthält. So mußte eine Paradevorstellung herauskommen, die bewies, welche Funken ein befeuernder Regisseur aus Anfängern herauszuschlagen vermag, aber nicht das zeigte, was zu zeigen notwendig war: welche Talente die Theaterschule im Lauf des Jahres gefördert hat.

Hätte ich nur diese eine Aufführung gesehen, ich würde mir kein Urteil über die Schauspielschule des Deutschen Theaters bilden können. Andre Aufführungen, die ich sah, haben in mir diesen Eindruck festgelegt: Der Nachwuchs der Schule erweckt Hoffnung für die Provinztheater, Befürchtung für die hauptstädtischen. Denn Unterlassungen sind es im allgemeinen, die ihn auszeichnen, Persönlichkeitswerte, die ihm fehlen. Wenn die Provinztheater stark mit dem Ersatz dieser Schule durchsetzt werden, so ist zu erwarten, daß sich auch an kleinern Bühnen leise Anfänge eines Ensemblespiels werden spüren lassen. Denn darauf wird deutlich hingearbeitet. Und damit wird sich ja immer eine planvoll geleitete Theaterschule bescheiden müssen: mit dem Versuch, das Durchschnittsniveau zu heben. Große Talente werden zwar stets der Zucht bedürfen, ihre Grenzen aber sprengen.

Herbert Jhering

Aus der Praxis

Uraufführungen

von deutschen Dramen

23. 4. Paul Albers: Hans Hubrich, Drama. Breslau, Lobetheater.

28. 4. Fritz Peters: Konkurrenten, Schauspiel. Berlin, Verein zur Förderung der Kunst (im Hebbeltheater).

in fremden Sprachen

Sem Benelli: Die Liebe dreier Könige, Tragödie. Rom.

Georges Feydeau: Das Schreckenskind, Einaktige Komödie. Paris, Nouveautés.

Edmond Fleg: Die Bestie, Vieraktiges Schauspiel. Paris, Théâtre Antoine.

Marco Lessona: Der Schatten der Vergangenheit, Drama. Rom, Teatro Manzoni.

Lodovico Muratori: Die Ritter des Aristophanes, Komödie. Rom, Teatro Valle.

Notari: Die drei Räuber, Drama. Rom, Teatro Valle.

Raphael Valabrègue: Der Phönix, Dreiaktiger Schwank. Paris, Nouveautés.

Neue Bücher

Efraim Frisch: Von der Kunst des Theaters, Ein Gespräch. München, Georg Müller. 81 S.

Richard Meszlény: Friedrich Hebbels ‚Genoveva'. Berlin, B. Behr. 175 S. M. 3,—.

Dramen

Georg Büchner: Gesammelte Schriften in zwei Bänden, herausgegeben von Paul Landau. Berlin, Paul Cassirer. 1. 254 S. 2. 207 S. M. 10,—.

Paul Ernst: Ueber alle Narrheit Liebe, Dreiaktiges Lustspiel. Leipzig, Inselverlag. 100 S. M. 2,—.

Gert Hartenau: Gewehr ab! Dreiaktiges Drama. Leipzig, Xenienverlag. 72 S.

Otto Schulz-Tharau: Hildburg, Tragödie. Leipzig, Xenienverlag. 96 S.

Shakespeare in deutscher Sprache, herausgegeben und zum Teil neu übersetzt von Friedrich Gundolf. Band 4. König Heinrich der Vierte, Zweiter Teil; König Heinrich der Fünfte; König Heinrich der Sechste, Erster Teil. Berlin, Georg Bondi. 357 S.

Georg Terramare: Goldafra, Dreiaktiges dramatisches Gedicht. Leipzig, Xenienverlag. 111 S.

Zeitschriftenschau

Roland Abramczyk: Herders Anteil an Schlegels Shakespeare-Uebersetzung. Beilage der Vossischen Zeitung 17.

Konrad Burdach: Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik. Deutsche Rundschau XXXVI, 6, 7.

J. Landau: Ludwig Barnay. Deutsche Bühne II, 8.

Paul Landau: Die Rivalin der Camargo (Marie Sallé). Der neue Weg XXXIX, 16.

Leon Kellner: Shakespeare und Montaigne. Deutsche Rundschau XXXVI, 7.

Gertrud Prellwitz: Die Entwicklung des modernen Dramas. Konservative Monatsschrift LXVII, 7.

Oscar F. Walzel: Ibsens Thesen. Internationale Wochenschrift IV, 14, 15.

Todesfälle

Björnstjerne Björnson in Paris. Geboren am 8. Dezember zu Kvikne in Oesterdalen.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 19
12. Mai 1910

Politik und Literatur / von Wilhelm Herzog

In Frankreich, in England stehen an der Spitze der Regierungsgeschäfte die geistig hervorragendsten Männer. Ja, selbst in der Türkei haben sich die Intellektuellen die Macht errungen, die ihnen zukommt.

Man sehe sich dagegen die Herren an, die heute das Deutsche Reich leiten, und man wird zugeben müssen, daß sie vom Geist nicht allzu stark infiziert sind.

Wenn bei uns aber immer wieder so ungeistige oder zumindest geistig subalterne Köpfe zu Ministern ernannt werden, wenn wir so brave und anspruchslose Männer immer wieder — in erschreckender Kontinuität — übergeordnet bekommen, so liegt das vielleicht nicht allein daran, daß Geburt und Besitz für einen deutschen Ministerposten befähigen, oder daß der Kaiser, der in unserm parlamentarisch regierten Lande Minister ernennt und absetzt, eine so verhängnisvolle Leidenschaft für mittelmäßige Köpfe hat: es scheint mir vielmehr darin begründet, daß die Intellektuellen Deutschlands — so Besonderes und Bewunderungswürdiges sie auf allen Gebieten, in den Wissenschaften, in der Technik, in der Industrie, leisten — die Politik als etwas Fremdartiges ansehen, als ein Feld, das sie meiden müssen — während es in Wahrheit heute nichts Wichtigeres, nichts Bedeutungsvolleres für sie gäbe, als sich den Einfluß zu verschaffen, der ihrer wirtschaftlichen Stellung und ihrer moralischen Würde entspräche.

Nichts beleuchtet greller das niedrige politische Niveau Deutschlands als die Tatsache, die jedem fremden Beobachter zuerst auffällt: die Literaten und Künstler mißachten die Politik, die ihnen zu unerfreulich und zu uninteressant ist; und die Politiker mißachten alle Literaten, weil sie keinerlei Sinn für Form haben. Erzählt man sich doch von Eugen Richter, daß in seiner mächtigen Bibliothek sich nicht ein einziges ästhetisches Buch befunden habe.

Liest man eine Seite von Bismarcks Reden, so empfängt man durch die eindringliche Kraft und Gliederung seines Stils einen künstlerischen Genuß. Hört man heute im Reichstag oder gar im Ab-

geordnetenhaus drei Sätze eines Volksvertreters (ein paar sind auszunehmen), so sieht man auf die Treppentür, um so schnell wie möglich diesem anschwellenden Trivialitätenstrom zu entfliehen.

Dieses Parlament, das nicht nur ein verzerrtes Abbild des wirtschaftlichen und politischen Lebens gibt, unterschlägt also auch den Geist, denn es läßt in seiner Zusammensetzung nicht erkennen, wie viele und wie reiche geistige Kräfte das deutsche Volk birgt. Dieses Parlament erscheint als eine groteske Karikatur deutschen Denkens.

Man blicke wieder auf Frankreich, wo in den Kammern die feinsten und kultiviertesten Geister sitzen, wo Köpfe wie Clémenceau, Briand, Jaurès, Maurice Barrès Reden halten, die man mit Spannung hört und liest, die kraft der Leidenschaft ihres Inhalts und ihrer Form reizen, entzücken, mitfortreißen — wie ein Kunstwerk.

Unsre Literaten halten sich für zu gut dazu, oder sie lehnen mit müder Geste eine solche Beschäftigung ab. Blasiert gestehen sie, dafür kein Verständnis aufbringen zu können. Verwundert, wie die allerbürgerlichsten Frauen, hören sie von Politik sprechen, und in ihrem Größenwahn, der in einem unerquicklichen Verhältnis zu ihrem Können steht, belächeln sie die Wirklichkeit. Fremd und fern dem realen Leben flüchten sie in ein Reich voller Schemen und Abstraktionen. Im tiefsten Grunde unsinnlich ist ihre Kunst, und unsinnlich ist ihr Leben. Sie wollen nicht wirken. Oder könnte es für einen Dichter etwas Größeres geben, als das ganze Volk mit seinem Wort, mit seinem Werk zu durchdringen? Aber sie wurzeln gar nicht mehr im Volke. Jeder Zusammenhang ist gelöst, ist abgeschnitten. Sie arbeiten für einen kleinen beschränkten Kreis, für eine Clique, für eine engbegrenzte Gesellschaft. Selbst der, der einst die ‚Weber' schrieb, verrennt sich in eine unfruchtbare Pseudoromantik, die ihn als Künstler erschlaffen und verarmen läßt.

Hier sei allen mittelmäßigen Opponenten sogleich begegnet. Ich fordere nicht, daß die Künstler in ihr Werk eine politische Tendenz hineintragen, oder daß sie es mit Politik auf irgend eine Weise vermengen sollen. Mir scheint vielmehr das nächste und wichtigste Ziel: daß diese Geister endlich aus ihrer endlosen Lethargie erwachen, sich aufraffen, ihre Indifferenz überwinden, daß sie endlich anfangen, sich mit dem Allgemeinen zu befassen, mit der Welt, in der sie leben, und nicht mit ihrem kleinen, mehr oder weniger interessanten Ich, kurz: daß sie den tiefen und hohen Sinn eines demokratischen Lebens begreifen lernen und für ihn wirken wollen.

Da es gilt, die Macht zu erobern, wäre es die reizvollste Aufgabe für sie, das Volk, dem sie als Künstler dienen, zu einer höhern Menschlichkeit empor zu führen: indem sie ihm helfen, die Wirklichkeit leichter zu ertragen und das öffentliche, das soziale Leben schöner, reicher, vor allem gerechter zu gestalten.

Ueber Lebensenergien / von Peter Altenberg

Die allerwenigsten Menschen haben auch nur die geringste Ahnung von dem Inhalt des Wortes ‚Lebensenergien‘. Es ist ein mysteriöses und ganz simples Wort zugleich: es bedeutet alle Kraft, die unser Nervensystem enthält, zur Betätigung unsers Lebens. Diese Kraft erhalten, vermehren, heißt eigentlich: ein Kultivierter sein, sie schwächen, verringern, heißt: ein Unkultivierter sein. Wir verlieren täglich, stündlich tausende wertvollster Lebensenergien durch irrige Lebensführung jeglicher Art und dann noch durch den Mangel an Rücksicht der Nebenmenschen auf unser Nervensystem. Tausend Ungezogenheiten und Taktlosigkeiten der Menschen zerstören unsre angesammelten Lebensenergien. Ferner Sorge, Kummer, Eifersucht, Alkohol, schlechtes Essen, ungezogene Kellner, ungezogene Friseure, ungezogene Verwandte, alles, alles das frißt uns täglich, stündlich unsre angesammelten Lebensenergien weg, und zwar auf eine merkwürdig schwächende, lähmende, Zuckerkrankheit vorbereitende Art! Frauen besonders sind genial geschickte Zerstörerinnen unsrer aufgestapelten Lebensenergien durch Erzeugung von Eifersucht, diesem Krebsbazillus der Seele! Man wird plötzlich grün und gelb, und die Lebenselastizität läßt nach. Jeder Mensch ist eigentlich ein feiger, heimtückischer Mörder eines jeden, den er in Unruhe setzt ohne zwingendsten Grund! Einem Menschen seine Lebensenergien erhalten wollen, sie schützen, ja, sie vermehren wollen, heißt allein: ihn wirklich lieb haben! Alles andre ist Seelenmumpitz! Wer mich in irgendeiner Sphäre meiner Lebensbetätigungen schwächt, stört, lähmt, statt mich zu fördern, ist mir feindselig gesinnt, wie er sich auch stellen möge! Die Erhaltung der Lebensenergien eines Organismus sei die Sehnsucht einer jeden ernstlich freundschaftlichen Seele. „In meiner Gegenwart hatte sie einen unbeschreiblich elastischen Gang, alles an ihr schien leichter und von Erdenschwere befreiter zu werden — — —“, das wäre das ehrendste Zeugnis für eine wirklich liebevolle Mannesseele. Seine Verluste an Lebensenergien rechtzeitig spüren, seine Gewinne freudig buchen im Lebenskonto, würde viele der angenehmen Fähigkeit näherbringen, das hundertste Jahr, das Pfeifchen schmauchend, zu überschreiten. Ich bin einmal unerbittlich gegen den göttlichen Leichtsinn, ich bin für die erdenschwere Bedenklichkeit. Ich glaube, wenn Franz Schubert mein Intimus gewesen wäre, ich hätte ihm noch weitere zweitausend Lieder entlockt, indem ich ihn beschworen hätte, sich der seiner bedürfenden Menschheit zu erhalten durch allersorgfältigste Schonung seiner Lebensenergien. „Ja, pardon, aber ein Typhus raffte ihn hinweg — — —.“ Aufgestapelte Lebensenergien nehmen hie und da sogar den erfolgreichen Kampf mit solchen Feinden wie Typhus, mit einer solchen Hunneninvasion auf! „Ja, aber, mein Herr Schreiber dieser Zeilen, weshalb nehmen Sie selbst so wenig Rücksicht auf diese immerhin beherzigenswerten Lehren, in Ihrem eigenen werten Dasein?!?“ Weil ich dann vielleicht Lebensenergien entwickelte, um noch einige solcher Bücher wie bisher zu schreiben, und das muß unbedingt hintertrieben werden durch ungeordnete Lebensführung.

Maifestspiele

Vom Himmel durch die Welt zur ‚Hölle'. Oder ist der Himmel unsrer Ahnen für uns auch eine Hölle? Ein Fegefeuer der sanften Langenweile ist ‚Bürgerlich und Romantisch' sicherlich. Was darin einst Satire war, Satire auf einen verrohten Kritiker des vormärzlichen Wien, wird schon damals nicht schmerzhaft, also auch nicht einmal schmeichelhaft gewesen sein und hat heute etwa dieselbe Durchschlagskraft wie die Satire, die der Sturmgeselle Sudermann mit seinem Siegfried Marcus auf einen Kritiker des gleichen Vornamens versucht hat. Was Ständecharakteristik und Sittenschilderung sein sollte, bleibt harmlos und vorsichtig an der Oberfläche kleben, und wenn etwas die Wiederaufnahme dieser welken, altmodischen, ausschweifend biedern Plauderei rechtfertigen könnte, so wäre es höchstens eine Gemeinschaft von Künstlern, wie sie das alte Burgtheater beisammen hatte: die ihren Esprit, ihren Charme, ihre Eleganz, lauter belebend französische Eigenschaften, mit glaubwürdiger Naivität in den Dienst solch eines phlegmatischen Frohsinns stellten. Von der Generation Sonnenthal ging diese Tradition auf die Generation Hartmann über, war vor fünf Jahren noch ziemlich frisch und wird erst von einer skeptischern Zeit durchlöchert werden, die für Berlin längst gekommen ist. Bei uns muß man schon einen historischen Lustspielzyklus veranstalten, um für Bauernfeld einen Vorwand zu haben. Man steckt ihn also in das Kostüm der dreißiger Jahre, das teils den Zuschauern ein optisches Vergnügen bereiten, teils den sogenannten Geist der Schauspieler um die nötige Anzahl Jahrzehnte zurückgewöhnen soll. Nun, unser Vergnügen ist mäßig, und die Schauspieler behalten einen Unterton von parodierender Ueberlegenheit, der ihnen weder nach ihrem künstlerischen noch nach ihrem intellektuellen Gewicht zusteht. Aber wie soll man die Knechte loben . . . Ringelstern fragt Katharinen, ob sie „einen wirklichen, einen veritablen Bräutigam" habe. Herr Lindau veranlaßt oder läßt doch zu, was ebenso schlimm ist, daß Herr Staegemann Fräulein von Mayburg fragt, ob sie „einen wirklichen, einen ‚richtig gehenden' Bräutigam" habe. Es ist möglich, daß dieser scheußliche Berolinismus, der seit ein paar Jahren unsre Umgangssprache verunziert, Herrn Lindau seine Entstehung verdankt; aber es ist ganz unmöglich, ihn in die Schriftsprache einzuführen, und es ist am allerunmöglichsten, eine Salonkonversation der österreichischen Biedermeierzeit damit aufzumuntern. Herrn Lindaus dramaturgische Fähigkeiten reichen gerade bis Kadelburg. Bei Bauernfeld war, außer

Vollmer und der Schramm, der einzige Gewinn der Sittig des Herrn Vallentin, der sich soweit verfeinert hatte, daß er einem Gemälde von Kriehuber glich.

*

Aus diesem entgötterten Himmel ging es in die Weltlichkeit der berliner Posse; vom Gendarmenmarkt ging es zum Nollendorfplatz, von Hülsen zu Halm, vom alten ins Neue Schauspielhaus, von Bauernfeld zu Hans Brennert. Aber mit meinen Gedanken blieb ich zunächst in der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Mir fiel ein, was Gottfried Keller an Hermann Hettner über die berliner Posse geschrieben hat: „.... Und was das Beste und Herrlichste ist: das Volk, die Zeit haben sich diese Gattung selbst geschaffen nach ihrem Bedürfnisse; sie ist kein Produkt literarhistorischer Experimente. Es ist weiter nichts dazu zu tun als reinere Poesie und ein tüchtiger Inhalt. Die Natur dieser Komödie bedingt es ferner, daß vieles in Uebereinkunft mit dem ganzen Personal der Bühne nach den momentanen Vorkommnissen und Stimmungen der Oeffentlichkeit eingerichtet werden muß. Und daraus kann wieder nur etwas Neues und Lebendiges entstehen." Das fiel mir ein, weil zum ersten Mal seit langer Zeit nicht eine von den Possen der Großväter zu einem fast literarhistorischen Frühjahrsexperiment von unvermeidlicher Halbheit hergehalten, sondern — wie aus dem Titel des Stücks und dem Namen des einen Autors zu schließen war — der Alltag unsrer Gegenwart zum denkbar lebendigen Stoff gedient hatte. Der andre Autor war Jon Lehmann: also konnte es an reinerer Poesie nicht fehlen. Aber Poesie hin, Poesie her: für den tüchtigen Inhalt hatte gewiß Hans Brennert mit seiner gründlichen Kenntnis der Großen Frankfurterstraße, seinem sozialkritischen Blick für die Sorgen der kleinen Leute und seinem scharfen Ohr für ihre Redeweise vortrefflich gesorgt. Leider hat er nicht. Hettner hätte den Humor des ‚Fliegers' als „verlumpte Schwiemelei" bezeichnet und damit nur einen harten Ausdruck gebraucht, aber keine Ungerechtigkeit begangen. Brennert hatte offenbar einen Kompagnon nötig, um seine Sache so schlecht zu machen. In den drei mühseligen, zum Verzweifeln langsamen Akten ist eine Armut an Einfällen, zu der einer allein garnicht die Kraft, ist eine Unbekümmertheit um die einfachsten Forderungen menschlicher Logik und dramatischer Technik, zu der einer allein garnicht den Mut hat. Wem dieses mein Urteil unbequem ist, der wird es sich verbitten, weil ich ja auch nicht das Thaliatheater und ähnliche Orte kritisiere. Aber abgesehen davon, daß im Neuen Schauspielhaus unter derselben Direktion gestern Hofmanns-

thal gespielt worden ist und morgen Goethe gespielt werden soll, verdrießt mich auch der Mangel an Ernst und Gewissenhaftigkeit, womit man hier die lockende Aufgabe umgangen hat, das charakteristische und belustigende Bild einer bestimmten Volksschicht, eines populären Berufs, spezifisch berlinischer und ausgeprägt gegenwärtiger Menschentypen zu malen. Nicht einmal die Couplets entschädigen. Sie übersehen die aktuellsten Themen, sind ungewöhnlich zahm, meist schwach pointiert und allenfalls geeignet, den Respekt vor Julius Freund zu verstärken. Die Musik hilft ihnen selten. Es scheint, daß Herrn Friedrich Berman, ohne den der Erfolg der ‚Revolution in Krähwinkel‘ nicht halb so groß geworden wäre, österreichische Komik lebhafter beflügelt als berlinische Unkomik. Nur Harry Walden ist auf keinen Autor und keinen Komponisten angewiesen. Er hat den Kredit. Er kommt, singt und siegt. Er ist als Possenheld dell'Era, Reusche, Kainz und Caruso in einer Person und wird im ‚Flieger‘ dennoch von einem Kollegen übertroffen. Herr Robert Garrison hat in jedem Akt zwei bis fünf Minuten zu tun und spielt vorher, zwischendurch und hinterher in der Schumannstraße den Mephisto. Wenigstens behauptet das die Anschlagssäule, und da nur ein ausgemachter Lügner den Zetteln des Deutschen Theaters Unzuverlässigkeit nachsagen kann, so weiß man nicht, was man mehr bestaunen soll: Herrn Garrisons Beweglichkeit oder Reinhardts Fähigkeit, für Schildkraut und Wegener aus der unübersehbaren Fülle deutscher Charakterspieler den einzig würdigen Ersatzmann herauszuentdecken.

*

. . . . zur ‚Hölle‘. Da erwartet man unwillkürlich Teufeleien, Spottgeburten — meinetwegen von Dreck, aber unbedingt auch von Feuer und findet, zu vollen Kammerspielpreisen, Darbietungen, die kaum bei Wolzogens unbegabtern Nachfolgern möglich gewesen wären. Erst zum Schluß kommt Egon Friedell. Le cabaret c'est lui. Leider ist es das nicht; aber es müßte sein. Man blicke auf die nächste Seite, bemerke mit satanischem Lächeln, daß das einer meiner Mitarbeiter ist, und glaube mir kein Wort, wenn ich sage, daß dieser ulkig-freche Kunde voller Selbstironie, dieser frühe Falstaff von nüchternster Vernünftigkeit reich und bizarr genug wäre, um uns zwei bis drei Stunden mit seinen und Polgars (auch eines Mitarbeiters) Satiren und mit den Erzählungen aus seinem und Altenbergs (auch eines Mitarbeiters) Leben zu fesseln und zu entzücken. Er schicke getrost die ganze ‚Hölle‘ zum Teufel und gründe sich selbst als Cabaret.

Der Dichter / von Egon Friedell

Die Geschäftsträger der Menschheit

Zu allen Zeiten hat es gewisse merkwürdige Geschöpfe gegeben, die uns wie ein Affront gegen die Naturgesetze erscheinen. Sie haben Eigenschaften, die paradox und gegen die Regel sind. Sie widerlegen durch ihre Existenz unsre peinlichsten und zugleich sichersten Erfahrungen.

Zum Beispiel: Jeder Mensch weiß ganz bestimmt, daß er auf der Welt allein ist. Wir leben alle im Exil. Die Natur ist stumm, aber die Menschen um uns sind es nicht minder. Fast niemals gelingt es, daß ein Mensch sich dem andern begreiflich macht. Wir mißverstehen uns alle. Unsre Reden sind schwerfällig, weitschweifig, gekünstelt und unzutreffend. Der Weg von Berlin nach New York ist kurz und leicht, aber der Weg von mir zu meinem Freunde, der neben mir sitzt, ist Millionen Meilen weit, und ich werde ihn nie zurücklegen. Wir haben das Grammophon erfunden, das jede Schwingung unsrer Stimme wiedergibt; aber dieser geheimnisvolle Apparat ist uns nur eine Quelle der Melancholie und Beschämung, denn wir müssen erkennen, daß wir selbst kein ebenso exaktes Instrument unsrer Seele sind, das die Schwingungen des Geistes und Gemütes genau wiederzugeben vermöchte. Wir sind niemandes Freund und niemandes Feind. Bisweilen machen wir einige krampfhafte Versuche zur Liebe oder zur Freundschaft, oder wir greifen in unsrer Ratlosigkeit zum Haß, indem wir glauben, er sei eine etwas handlichere Sache als die Liebe. Aber auch der Haß mißlingt uns. Wir bleiben allein. Und doch gibt es nichts, das unsrer Natur mehr zuwider wäre als die Einsamkeit.

Nun aber erscheinen von Zeit zu Zeit jene merkwürdigen Geschöpfe und machen sich zu unsern Wortführern und Geschäftsträgern. Sie zeigen die geheimen unsichtbaren Brücken, die nun dennoch die einzelnen Menschen untereinander verbinden, und sie errichten allgemeine geistige Verkehrsstationen, wo die ganze Menschheit zwanglos zusammenkommen kann. Sie enthüllen das große Allgemeine, das jedem von uns mit jedem andern gemeinsam ist, und das uns sogar zu Kameraden der Steine, Pflanzen und Tiere macht.

Denn sie sehen feinere Abstufungen und Uebergänge. Es soll Tiere geben, die noch jenseits des Spektrums Farben wahrzunehmen vermögen; ebenso sehen auch diese sonderbaren Menschen ein Ultrarot und ein Ultraviolett, das andre Augen nicht sehen können, und sie haben noch dazu die Kraft, andern diese Farben zu beschreiben. Ihr Auge ist ein kompliziertes physikalisches Laboratorium. Es ist Teleskop, Mikroskop und Röntgenapparat. Vor allem aber verrichtet es die

Funktionen eines Stereoskops. Der Mensch, dieser berufsmäßige Mißversteher, sieht jedes Ding nur von einer Seite. Es ist ihm unmöglich, anzunehmen, daß ein Ding noch andre Seiten haben könne als diejenige, die seinem Blick gerade zugekehrt ist. Er weiß nicht, daß es ein Vorn und Hinten, ein Rechts und Links, ein Oben und Unten gibt. Manche sind so begabt, daß sie einmal diese und ein andres Mal jene Seite desselben Dinges wahrnehmen können. Aber jene seltenen Geschöpfe, von denen wir sprechen, haben die Gabe, gleichzeitig alle Seiten zu sehen. Sie wissen, daß auf dieser Kugel alles rund ist und unendlich viele Seiten und Ecken hat. Sie sehen Körper, wo andre nur Linien und Flächen sehen. Sie sehen alles. Gleich den Engeln der Kabbala sind sie ganz mit Augen bedeckt. Daher beginnen sich die Menschen zu verstehen und zu lieben, wenn ein solcher Geist in die Welt tritt und es übernimmt, die Beziehungen zwischen ihnen herzustellen. Dies ist höchst paradox, denn es widerspricht der tiefsten und innerlichsten Erfahrung, die wir jemals gemacht haben: dem Gesetz von der Undurchdringlichkeit der Geister.

Das Doppelantlitz der Wirklichkeit[1]

Wir haben längst erkannt, daß nichts Neues gedacht und empfunden wird. Ja, wir können uns nicht einmal denken, daß es jemals neue Gedanken und Empfindungen gegeben hat. Neu ist hier für uns eine ebenso unvollziehbare Vorstellung, wie: Endlichkeit von Raum und Zeit.

Aber die irdischen Dinge führen ein sonderbares Doppelleben. Sie haben gleichsam einen Januskopf. Mit der einen Hälfte ihres Doppelantlitzes blicken sie in die Welt der landläufigen Werte und Meinungen, die Welt der Schule und der Straße. Dieses Antlitz, das sie den meisten Menschen zukehren, trägt altersgraue, gelangweilte und alltägliche Züge. Es scheint jedem Denker zuzurufen: Wozu die Mühe? Alle Möglichkeiten waren schon durchgedacht, ehe deine Vorfahren zu denken anfingen, und der einzige Lohn, den deine fieberhafte Gehirnarbeit dir bringen kann, ist die beschämende Entdeckung, daß du ein unfreiwilliger Plagiator gewesen bist.

Aber daneben haben dieselben Dinge noch ein andres Antlitz, das dem gewöhnlichen Leben abgekehrt ist und vergeistigtere Züge trägt. Wer in diese Hälfte des Januskopfes blickt, der erkennt, daß es auch im Gedankenleben etwas wie ein zweites Gesicht gibt. Er liest dieselben uralten Hieroglyphen, er formt dieselben uralten Gedanken, aber jedes Wort, das er spricht, hat nun seine neue Tiefe. Kein Satz ist so vulgär, banal und abgebraucht, daß er nicht in einem solchen Munde zu einer neuen, überraschenden Erleuchtung würde. Ein solcher Mensch

spricht unbekümmert alles aus, was er empfindet, und denkt nicht einen Augenblick darüber nach, ob es schon vor ihm gesagt wurde, ja er scheut nicht einmal vor einem wissentlichen Diebstahl zurück. Er weiß, daß er nichts Altes sagen kann, weil die ältesten Worte auf seinen Lippen neu und jung werden. Er sieht mit verjüngenden und verjüngten Blicken auf die alten Dinge, und indem er uns lehrt, ebenso zu sehen, erweckt er in uns die optische Täuschung, als sei eine neue Entdeckung gemacht.

Wahrscheinlich hat jedermann die mehr oder minder dunkle Empfindung, daß alle Dinge in solcher Weise doppelseitig sind, indem sie teils generelle Züge tragen, die alle kennen, und teils individuelle Züge, die stets nur einem einzigen bekannt sind. Vielleicht hat jeder Mensch sein eigenes, persönliches, durchaus singuläres Bild von jedem kleinsten Ding. Aber nur bei jenen seltsamen Geschöpfen, von denen wir reden, reicht diese Erkenntnis bis in die Sphäre der sichtbaren Zeichen. Wie sie es zuwegebringen, diese durchaus einzigartigen Beobachtungen ungefährdet in das abstrakteste, unpersönlichste und toteste Medium: das Wort hinüberzuleiten, das weiß niemand, und sie selbst am allerwenigsten.

Kurz: was sie tun, ist durch und durch paradox. Sie sind irrationale Größen. Sie sind wahre Arsenale von Absonderlichkeiten. Man könnte fast sagen: sie stehen zu allen Kräften und Erscheinungen in einem völlig widernatürlichen Verhältnis. Zum Beispiel: sie haben eine leidenschaftliche Liebe zur Wahrheit, und zwar zur Wahrheit um ihrer selbst willen. Es gibt sehr viele Menschen, die die Wahrheit lieben und schätzen. Es ist klar, daß jeder kluge Mensch der Wahrheit unbedingt den Vorzug geben wird, denn er hat erfahren, daß sie das bequemste, billigste und sicherste Verkehrsmittel ist. Andre reden die Wahrheit aus Stolz, weil ihnen keiner wert scheint, angelogen zu werden. Wieder andre lieben die Wahrheit aus Eitelkeit: sie haben die instinktive, dunkle Empfindung, daß jeder verlogene Mensch eine Art Karikatur ist. Viele dienen der Wahrheit aus Gehorsam gegen bestimmte religiöse oder ethische Gebote. Aber jene merkwürdigen Geschöpfe suchen die Wahrheit, weil sie sie an sich für das Höchste halten, das allem andern in der Rangordnung unbedingt vorauszugehen hat, ja das allem andern erst seinen Rang anweist.

Aber trotz allen ihren Absurditäten erscheinen uns diese Menschen selbstverständlicher und positiver als alles andre, ja als wir selbst. Sie arbeiten mit Kräften und Tatsachen, die für die konkrete Empirie scheinbar ohne Bedeutung sind, und dennoch können wir uns gar nicht vorstellen, wie wir ohne sie auskommen könnten.

Man nennt sie Dichter.

Der ethische Dualismus

Nach alledem könnte es nun scheinen, als ob der Dichter eine Art übermenschliches Wesen sei, eine besondere Organisationsform, eine höhere Spezies. Diese Annahme wäre aber doch nicht richtig, denn die Dichter sind, wie wir später sehen werden, nichts andres als die Spitzen einer großen Gemeinde, die über die ganze Welt verstreut ist und einen ansehnlichen Bruchteil der gesamten Menschheit ausmacht.

Wir müssen dabei von der Ueberzeugung ausgehen, daß es gute und böse Menschen gibt, und daß beide dies von Natur aus sind und daher in Ewigkeit wie Oel und Wasser von einander geschieden bleiben müssen und nie zusammenkommen können. Diese Kategorien sind uralt. Zu allen Zeiten hat der weitaus größte Teil der Menschheit in irgend einer Form an Himmel und Hölle, an Geister des Lichts und Geister der Finsternis, an gute und böse Kräfte geglaubt. Wir müssen uns schon aus diesem Grunde fragen, ob hinter diesen mehr oder weniger groben und sinnbildlichen Vorstellungen nicht irgend eine positive Erkenntnis steht. Denn man kann nicht gut annehmen, daß Bildern, die fast allen Menschen mit größerer oder geringerer Deutlichkeit vorschweben, die also zweifellos in unsrer Naturanlage organisch begründet sind, keine bestimmte Wahrheit entspricht. Es handelt sich hier nicht nur um Fragen nach Jenseits und Unsterblichkeit. Diese Fragen sind sekundär. Die Frage, die ihnen vorangehen muß, und von der allein sie ihr Licht empfangen können, lautet: Wie lebt die Seele in dieser Welt? Und dies ist gleichbedeutend mit der Frage: Gibt es gute und böse Götter, die uns regieren, und gute und böse Menschen?

Eine solche Fragestellung gilt seit einiger Zeit in manchen Kreisen als vorurteilsvoll und kindisch. Viele halten das ganze Problem für überwunden. Sie sagen: Die moderne Psychologie und Physiologie hat längst mit diesen Kategorien aufgeräumt, denn sie sind lebensfremd und abstrakt. Jeder Mensch ist teils gut, teils böse. ‚Gut' und ‚böse' sind zwei begriffliche Extreme, zwischen denen die Wirklichkeit liegt. Die Natur zeigt nirgends Sprünge. Es gibt bestenfalls nur Uebergänge, Grade und Differenzen. Nach dieser Theorie handelt es sich also bei Gut und Böse nur um psychologische Integrale, und der ganze Dualismus fällt in sich zusammen.

Aber so plausibel diese Darlegungen auch klingen: sie sind doch nichts andres als spirituelle Verirrungen. Wir hören sie, und hören sie doch auch nicht. Es gibt auf dem Grunde unsers Denkens ein Wissen, das positiver und ursprünglicher ist als alle gelehrten Erkenntnisse, seien sie nun logischer oder empirischer Natur. Gerade dieses Wissen, obgleich es uns auf die einfachste und müheloseste Weise schon bei unsrer Geburt zugefallen ist, leitet uns einzig und allein, und es leitet uns

am besten und sichersten. Dieses einfältige, gesunde und gradlinige Wissen, das dem gemeinen Manne ebenso eigen ist, wie dem echten Gelehrten, schiebt diese psychologischen Deduktionen von sich und verharrt beim Dualismus.

Indes, man muß auch theoretisch einwenden: Uebergänge zeigt die Natur freilich allenthalben, aber diese Uebergänge sind ihr nicht das Wichtige. Sie sind meist nur Versuchsreihen, rudimentäre Formen, die nicht recht lebensfähig sind. Die Natur kann freilich keine Sprünge machen, und daher muß sie durch diese Uebergangsformen hindurch; aber sie benützt sie nur als Hilfslinien und Notbrücken, um zu ihrem eigentlichen Ziel zu gelangen: den scharf gegliederten Gruppen und Reihen. Was sie will, sind die Unterschiede, und nicht die verwaschenen Uebergänge.

Der Grundtrieb der Natur ist: Gegenpole zu schaffen. Keine fruchtbare Welterkenntnis hat das jemals verkannt, und es ist vielleicht das einzige, worin alle großen Denker stets einig waren. Eine Philosophie ist in dem Maße tief und belehrend, als sie den Gedanken der Dualität erkennt, und sie ist in dem Maße flach, als sie den Gedanken der Dualität zu verwischen und aufzuheben sucht. Der moderne Monismus lehrt die Einheit von Geist und Materie, Seele und Körper und nennt alle entgegengesetzten Theorien ideologisch und wirklichkeitsfremd. Das Gegenteil ist richtig: Es gibt nichts Ideologischeres als diese Versuche, eine künstliche Einheit herzustellen, die sich nur im Begriff vollziehen läßt; und es gibt nichts Wirklichkeitsfremderes als diese Bemühungen, zwei offenkundige Realitäten zu leugnen und ein irreales Mittel- und Zwischending an ihre Stelle zu setzen.

Vielleicht ist die Vorstellung der Dualität, die alle unsre Gedanken und Bilder beherrscht, eine Beschränktheit unsers Sehvermögens. Aber es ist sicher, daß wir ohne diese Vorstellung jede Balance verlieren würden. Und dies gilt ganz besonders auf dem Gebiet der Ethik. Es ist notwendig, daß wir an die Existenz guter Menschen glauben, um überhaupt leben zu können; aber es ist ebenso notwendig, daß wir an die Existenz böser Menschen glauben, um nicht in einen unfruchtbaren ethischen Nihilismus zu versinken. Man zeige mir einen ethisch hochstehenden Menschen, der nicht andre Menschen, ja ganze Menschengruppen gehaßt hätte. Selbst Jesus hat nicht alle Menschen geliebt.

Die Guten

Wir sagten vorhin, die Dichter seien nichts andres als die Spitzen einer großen Gemeinde, die über die ganze Erde verbreitet ist. Diese Gemeinde sind die Guten. Denn jeder Mensch ist genau in dem Maße gut, in dem er ein Dichter ist. So kann man denn diese Gemeinde der Guten die latenten oder potentiellen Dichter nennen, oder, um ein

Bild zu gebrauchen, die encystierten Dichter. Denn diese Menschen sind von einer zähen Hülle umgeben, die sie nicht zu sprengen vermögen. In dieser Hülle aber steckt ein Dichterembryo. Sie sind Genies, die nie zur Entwicklung gelangen. Die Dichter sind nur in actu, was diese andern in potentia sind.

Jeder Mensch, dem irgend etwas wichtiger ist als er selbst, ist eine Art Dichter. Der Förster und sein Wald, die Mutter und ihr Kind, der Künstler und sein Vorwurf, der Forscher und sein Gegenstand, Cato und Rom, Bismarck und Deutschland, Jesus und die Menschheit — das alles sind nur Grade.

Jeder Mensch bleibt eine Zeitlang im Stofflichen befangen. Aber sein Schicksal und sein Rang entscheidet sich dadurch, ob jemals die schwerwiegende Frage an ihn herantritt, die eigentliche Genie-Frage: Wie kann ich die Menschen ein Stückchen weiterbringen? Ob er dieses Ziel erreicht, ist ja sehr zweifelhaft. Vielleicht erreicht es niemand. Vielleicht gibt es wirklich nur ‚Veränderung'. Trotzdem ist in dieser bloßen Fragestellung schon ein Funken Genialität. Jeder Mensch, dessen Entwicklung von dieser Frage beherrscht und geleitet wird, ist ein kleines Genie. Der amerikanische Wanderprediger, der, erfüllt von seinen einseitigen Weltverbesserungsideen, von einem schmutzigen Dorf zum andern zieht, ist ein kleines Genie. Der hysterische Mönch, der sein ganzes Leben dem selbstquälerischen Gottesdienst gewidmet hat und von seinen Gebeten die Rettung der übrigen Menschheit erhofft, ist ein kleines Genie. Der Volksaufwiegler, der den Massenstreik organisiert, ist ein kleines Genie. Der Religionsstifter, der Revolutionsheld, der Erfinder, der Dramatiker — sie sind Genienaturen einer Art, wenn auch verschiedenen Grades, sofern sie unter diesem Prinzip stehen. Welche Mittel sie bei ihrer Arbeit verwenden, und welche Geschicklichkeit sie in der Anwendung ihrer Mittel besitzen, ist Sache ihres persönlichen Talents. Aber ihre Genialität besteht darin, daß sie diese Mittel bestimmten idealen Werten dienstbar machen.

In jeder Matrosenschenke, in jedem Gebirgsdorf kann man einen solchen stummen Dichter finden. Man erkennt ihn leicht an der wohlwollenden und mitleidigen Geringschätzung, mit der ihn die andern behandeln. Am relativ seltensten wird man ihn in der sogenannten Mittelklasse finden.

Diese Menschen sind keine eigentlichen Dichter, aber sie wirken fast immer poetisch. Poetisch ist ja im Grunde nichts als ein andrer Ausdruck für vergeistigt. Darum hat dieser Begriff keine sichtbaren Grenzen und keine Gebiete, auf die er sich ausschließlich anwenden ließe. Man kann ihn nicht willkürlich auf eine bestimmte menschliche Ausdrucksform beschränken, die ihrer Natur nach nicht tiefer und wertvoller zu sein braucht als jede andre.

Frauen und Kinder wirken zumeist poetisch. Das kommt daher, daß sie sich einer Sache — und sei sie noch so kindisch und unbedeutend — viel unmittelbarer und vollkommener hingeben können, als viele Männer. Auch ein Tier und eine Pflanze erscheint uns viel leichter poetisch als ein Mensch. Wälder und Wiesen, Ströme und Gebirge haben nie ein unpoetisches Antlitz. Das liegt daran, daß diese Dinge niemals blos für sich selbst da sind, sondern immer noch außerdem im Dienste irgend einer uns bekannten größern Kraft stehen.

Die ganze Natur ist durch und durch idealistisch, und sie gestattet nicht, daß irgend jemand ohne Schaden sich dem widersetzt. Sie hat das — vielleicht grausame — Gesetz, daß sie nur idealistischen Bestrebungen dauernden Erfolg verleiht. Sie ist darin ganz unerbittlich. Der Idealist — ich nehme das Wort hier nicht in seiner philosophischen, sondern in seiner populären Bedeutung — der Idealist also bringt scheinbar lauter Opfer, und scheinbar lauter überflüssige, während flache und rohe Lebensmenschen eine Zeitlang auf seine Kosten leben. Vielleicht leidet er auch in der Summe weit mehr, als er genießt. Aber er ist der Lebensfähigste. Die andern gehen früher oder später am Leben zugrunde: eben weil sie es um jeden Preis beherrschen wollten und daher unmerklich in seine strudelnden Kreise gerieten, während der Idealist an seinen Idealen, diesen scheinbaren Blendern und Schädigern, einen lebenerhaltenden Motor hat. Seine Ideale lassen ihn nicht sterben. Sie sind sein Lebensgeist, seine Pneuma.

Fast alle Idealisten sind langlebig. Sterben sie vor der Zeit, so ist das ein Zufall, eine Monstrosität, wie sie ja in der Natur zuweilen vorkommt. Jeder Mensch lebt so lange, als er etwas zu tun hat. Wir können uns nicht denken, daß Bismarck vor dem Jahre 1871 hätte sterben können. Aber das gilt nicht blos von den Großen, es gilt auch von den Kleinen. Was für Bismarck die Idee der deutschen Einheit ist, das kann für einen andern ein Blumengarten, ein geliebter Mensch oder eine Taubstummenschule sein. Ideale sind bessere Lebenselixiere als alle Tinkturen, Kurorte und Professorenkonzilien der Welt.

Idealismus ist das Geheimnis der Macht über die Dinge, denn nur durch Idealismus sind wir imstande, in das Innere der Dinge einzudringen. Der nüchterne Eigennutz hat keinerlei Zugänge zu den Mysterien der umgebenden Welt. Daher ist es bei begabten Naturen der instinktive Selbsterhaltungstrieb, der sie dem Idealismus zuführt.

Idealismus ist eine präformierte Charakteranlage, und daher im letzten und höchsten Sinne Wille. Wie jeder Wille ist er eine bestimmte Geistesform, die sich weder künstlich erzeugen noch anlernen läßt. Idealist ist man, oder man ist es nicht: der Idealist wird geboren. Daher also können die Bösen und die Guten niemals zusammenkommen, denn sie sind in der Wurzel geschieden.

(Fortsetzung folgt)

Das Entree / von Alfred Walter-Horst

Sehr verehrter Herr Direktor! Sie beklagen sich über die Unruhe Ihres Publikums bei allen Akt-Anfängen. Die Klage über diese Unart ist allgemein. Da suchen einige Spätgekommenen rücksichtslos ihre Plätze auf, andre müssen notwendig auf ihren Sitzen hin und her rücken, und etliche haben die Gewohnheit, ihr begonnenes Gespräch unbarmherzig zu Ende zu führen. Die ersten Worte des dramatischen Dialogs werden natürlich nicht verstanden, und meist gehen ganze Satzreihen der oft wichtigen Eingangsszene verloren. Sie fragen nun: Was tut man dagegen?

In den berliner Kammerspielen läßt Reinhardt die Saaltüren schließen, sobald das Spiel beginnt. Nachdem das Anfangszeichen gegeben ist, wird die Pause vor dem Aufgehen des Vorhangs noch künstlich gedehnt: langsam und mählich erlöschen die Lichter im Zuschauerraum. Langsam geht der Hauptvorhang auseinander, und erst der zweite Vorhang enthüllt die Szene. Eine treffliche Einrichtung, um Ruhe zu erzwingen.

Ich verstehe aber, daß Sie als Direktor einer städtischen Provinzbühne mit diesem Mittel nicht auskommen, daß Sie vor allem mit Rücksicht auf Theaterkomitee und Abonnenten die Eingänge nicht schließen können. Sie helfen sich zuweilen damit, daß Sie die Bühne, nachdem sich der Vorhang gehoben hat, eine Weile leer lassen. Das ist natürlich nur in einzelnen Fällen möglich, wo es die dramatische Situation erlaubt, und auch da nur bis zu einer knapp bemessenen Zeitgrenze: darüber hinaus entsteht aus der ungeduldigen Erwartung des Publikums erneute Unruhe, die dann durch einige Verspätete etwa noch verstärkt wird.

Ich möchte Ihnen ein besseres Mittel vorschlagen, ein Mittel, das ein für allemal die Schwierigkeit löst. Es ist etwas, wofür wir noch keinen geläufigen technischen Ausdruck haben, und das ich der Kürze wegen das ‚Entree' nennen will.

Was ist das Entree? Ein Kunstgriff der Regie, die hier, wie so oft, aus der Not eine Tugend macht. Man fängt nämlich mit einer beträchtlichen Pause an, läßt diese Pause aber nicht leer, sondern füllt sie optisch durch ein wohlüberlegtes stummes Spiel aus, akustisch, wo es not tut, durch suggestive Geräusche, auch Musik.

Das Entree ist nichts Neues. Man wendet es aber im allgemeinen noch viel zu wenig und nicht zielbewußt genug zum Schutz des Dichterwortes an. Und doch gibt jeder Aktanfang dem Regisseur Gelegenheit dazu.

— — — — — — — — — — —

Ich nehme ein einfaches Beispiel: den ‚Misanthropen' von Molière. Alle Akte führen hier eigentlich ohne Vorbereitung in medias res und beginnen mit einfachen Dialogen.

Erster Akt. Bei Molière sitzt Alceste in einem Stuhl. Philinte fragt: Was ist? Was haben Sie?

Entree. Die Bühne ist leer. Alceste kommt eine hinten anschließende Galerie entlang, macht nach rückwärts eine heftig abwehrende Geste, sinkt dann im Vordergrunde mit einem Seufzer des Ueberdrusses in einen Stuhl. Philinte, ihm folgend, tritt schnell ein, sieht Alceste sitzen — Geste: Ach, da ist er ja! — geht zu ihm und fragt: Was ist? Was haben Sie?

Durch die heftige Geste des Alceste wird seine spätere grollende Antwort vorbereitet, und die Frage Philintes bekommt dadurch, daß er Alceste, der sich plötzlich entfernte, nacheilen mußte, einen stärkern und ungeduldigern Ton der Verwunderung.

Zweiter Akt. Bei Molière kommen Alceste und Celimene. Alceste beginnt: Madame, um endlich frei heraus zu sprechen . . .

Entree. Die Bemerkung des Oronte im ersten Akt, die Damen seien ausgegangen, um Einkäufe zu machen, gibt die Möglichkeit, Celimene mit einigen zierlichen Paketen heimkehren zu lassen. Ein Kammerzöfchen, das einen Karton trägt, folgt ihr. Hinterher kommt Alceste und wartet ungeduldig, bis Celimene ihre kleinen Pakete der Zofe übergeben hat. Da dies mit gemächlicher Sorgfalt geschieht, verrät er seine Ungeduld, indem er ein paar hastige Schritte von Celimene fort macht. Celimene beobachtet ihn lächelnd von der Seite und reicht nun ihren Kopfshawl und die Handschuhe der Zofe mit ostentativer Langsamkeit. Während sie ihre Löckchen zu ordnen beginnt, bringt die Zofe die Einkäufe in Celimenes Boudoir, und kaum ist sie den Blicken Alcestes entschwunden, so beginnt er heftig: Madame, um endlich . . .

Sie sehen, verehrter Herr Direktor, wie hier durch das Entree erstens die Aufmerksamkeit auf das Kommende gespannt wird, wie zweitens die Situation — Celimene heimkehrend, begleitet von Alceste, der sie auf der Straße getroffen hat — durch Details anschaulich gemacht wird, wie drittens die Art von Celimenes Auftreten wesentlich zu ihrer Charakteristik dient, wie viertens die eifersüchtige Unruhe des Alceste stärker in die Erscheinung tritt.

Dritter Akt. Bei Molière sind Acaste und Clitandre im Gespräch. Clitandre beginnt: Marquis, Behagen strahlt aus deinen Zügen, stets bist du sorglos, stets bereit zum Scherz . . .

Entree. Die beiden Marquis, die schon mehrere Stunden im Hause Celimenes sind, kommen vom Garten her durch die Galerie. Acaste trällert halblaut die Melodie einer Gavotte und fängt an, die Tanzschritte leicht zu markieren. Clitandre, der stehen geblieben ist, sieht ihm mit Kennermiene zu und schlägt mit gezierten Bewegungen wohlgefällig den Takt. Acaste macht eine tadellose Pirouette — wobei Clitandre mit affektiertem Lachen staunend zurückweicht — und schließt mit einer korrekten Verbeugung. Beide brechen in ein kleines diskretes Gelächter aus, und Clitandre sagt noch im Lachen: Marquis, Behagen strahlt . . .

Hier verstärkt das Entree das Zeitkolorit.

Vierter Akt. Bei Molière ist Philinte im Gespräch mit Eliante: Nein, dieser Starrkopf gab nicht nach!

Entree. Die Kammerzofe kommt vom Garten her mit frisch gepflückten Rosen, die sie in einer Vase auf dem Kaminsims ordnet. (Celimene verwendet sie nachher im Spiel.) Sie hört Philinte und Eliante kommen und huscht davon. Eliante macht eine fragende, verwunderte Geberde — etwa: Ist denn das möglich? — worauf Philinte spricht: Nein, dieser Starrkopf . . .

Die Kammerzofe: ein Genrebild im Stil der Zeit.

Fünfter Akt. Bei Molière sind Alceste und Philinte zusammen. Alceste beginnt: Noch einmal, die Entscheidung ist gefällt . . .

Entree. Die Melancholie dieses Aktes wird dadurch eingeleitet und verstärkt, daß man Eliante im obern Geschoß die Laute spielen hört. Philinte steht nicht weit von der Treppe, die vom Ende der Galerie hinaufführt und hört verliebt zu. Alceste steht finster im Vordergrunde, auf den niedern Kaminsims gestützt. Nachdem Philinte eine kurze Weile zugehört hat, fällt sein Blick auf Alceste. Er geht zu ihm, legt ihm die Hand begütigend auf die Schulter. Nun wendet sich Alceste um. Er schüttelt leicht den Kopf und sagt schwermütig: Noch einmal . . .

— — — — — — — — — — —

Sie sehen, wie hier verschiedenartige Mittel — stummes Spiel der Darsteller, Einfügung stummer Nebenfiguren, Musik, Tanz, Requisiten — alle darauf zielen, Stimmung zu geben, den Dialog hinauszuschieben und die Erwartung zu spannen. Das Entree soll recht eigentlich das Dichterwort zur Geltung bringen: es geht ihm voran, bereitet diskret darauf vor und schützt es vor der ersten Unruhe der Zuhörer. Darum darf das Entree niemals Selbstzweck werden. Ein sicherer dramaturgischer Takt wird mit zarter Sorgfalt jedes Allzuviel vermeiden.

Meyerbeer / von Max Brod

Neulich kam mein Bruder mißmutig aus dem Theater. „Nun, was hats denn gegeben?" frage ich aus dem Bett schon, vor dem ein Sessel, eine Kerze, brennend, die Tasse Milch und das aufgeschlagene Buch ein gemütliches Winkerl zusammenstellen . . . Er wütet: „Eine kleine Operette hat man aufgeführt: Der umgekippte Mastbaum! Weißt du, was aber auf dem Theaterzettel stand: ‚Die Afrikanerin' von Meyerbeer."

Wirklich gibt es nichts Weinerlicheres als diese Abspielungen Meyerbeerscher Opern, wie sie an Provinztheatern jetzt zur Mode geworden sind. O Mode, Windhauch der Zeiten! einmal war die Mode um Meyerbeer anders bestellt. Könige ließen ihre wappengestickten Samtdecken von den Logenbrüstungen flattern, indes unsre Großväter jugendfrisch die Galerie stürmten, um die Premiere der ‚Kreuzfahrer in Aegypten' zu erleben, den Enkeln zu überliefern. Es gab Leute, die siebenundachtzig Mal die ‚Hugenotten' gehört hatten. Was ist aus euch geworden, ihr Prachtträume der Einzugsmärsche, vergiftete Blüten, grausige Geisterbeschwörungen in Felsschluchten, Tanz der Wahnsinnigen mit ihrer Ziege an schroffen Klippen, kriegerische Zeltlager, Feenballette! . . . Jetzt wird dieselbe Leinwand, rissig geworden, an abgefärbte Baumstämme gelehnt, die Aeste greifen zerbogen durch Löcher der Gaze, die eine sanfte tropische Luft im Glanz vorstellen soll, und die Strahlen des Reflektors, dieser ersehnten Gegenden Sonne, spießen sich an einem Versatzstück, das einem zerbrochenen Kasten ähnlicher sieht als einem großmächtigen Opferaltar. Und über all diese Ruinen hinweg kreischt die zweite Garnitur der Sänger, dirigiert der vierte Kapellmeister, der Chor mit undeutlichen Einsätzen bröckelt die süße Landschaft, die Melodie auseinander, und das Orchester schwemmt mit ein paar rohen Trompetenstößen, was übrig ist, hinweg. Zum Aufschluchzen freilich nimmt sich neben dieser lieblosen Vernichtung aus, was noch aus der schönen Ausstattung früherer Moden gerettet wurde. Dieses mit großem Aufwand im Durchschnitt gezeigte Schiff, der fallende Mast . . . . rings um sie hat man alles zusammengestrichen; aber diese Utensilien, einmal dem Theaterinventar einverleibt, trotzen der Verachtung: wie exilierte Fürsten machen sie von Zeit zu Zeit ihren traurigen regelmäßigen Spaziergang durch fremde Alleen. Und mit einem Schlag wird beides deutlicher: das frohe Einst, das schlimme Jetzt.

Das anerkennend-neidische Wort des Berlioz hat sich längst ins Gegenteil gekehrt: „Meyerbeer hat nicht nur Genie, er hat auch Glück." Jetzt könnte man sagen: „Er hat auch Unglück." Und sein Genie? In dieser Welt, wo Kunsturteile wie Mücken durcheinander schwirren, sich kreuzen und zerstieben, von keinem mehr ernst genommen, schien über

eines nur volle Uebereinstimmung zu herrschen: daß Meyerbeer, ehedem überschätzt, ein seiner Unwahrheit, seiner Effekthascherei wegen zu maßregelnder Taugenichts sei. Und wie hat man ihn gemaßregelt! Am Abend durch eine heuchlerische, gichtbrüchige Aufführung, am Morgen darauf in der Zeitung durch Ernst und Strenge unsers Jahrhunderts. Ein in Wagners Schule stramm erzogener Kritiker, mithin besser: ein Merker, schrieb einmal über ‚Die Afrikanerin', dieses heiße, verliebte, verzauberte Eiland, etwa in diesem Sinn (die Worte habe ich vergessen): „Wagt man wirklich noch, vernünftigen Menschen unsers Jahrhunderts ein solches Machwerk vorzusetzen, in dem die Seefahrer sofort nach Umschiffung des Caps der guten Hoffnung in — (dieser Gedankenstrich ersetzt eine Lachsalve) Indien landen!"

Wünscht man geographisches Wissen, Effektlosigkeit von einer Oper, dann halte man sich allerdings von Meyerbeer fern . . . Mich aber hat das Wort ‚Cap' nie mehr so mit der Wucht ferner Umblicke getroffen, mit dieser Wahrheit einer Reisebeschreibung, die man zum dreizehnten Geburtstag geschenkt bekommt und immer wieder liest. „Zum Himmel reicht sein Haupt, sein Fuß zur Hölle": ja, in diesen Noten eines seltsamen Kontrapunkts, leer und einfach, ragte das ‚furchtbare' Cap in die Höhe, wurde so groß wie die Erdkugel — und wir sahen das Meer, die zerschellten Schiffe, sahen auch Indien, wenn du willst, sahen jedenfalls ein herzbewegendes Leben, Abenteuer und Begeisterung.

Wir pflegten ‚Die Afrikanerin' täglich aufzuführen, mein Bruder und ich als Kinder. Die ersten zwanzig Seiten fehlten dem Auszug, dann waren noch zwei schmutzig und zerrissen, so daß man sie schwer auf dem Pult halten konnte — sie krümmten sich wie kleine Wimpel ... Wir aber begannen am liebsten mit dem dritten Akt. Da war es heißumstritten und begehrt, die Rolle des Nelusco zu bekommen. Abgesehen davon, daß diese Töne den eben mutierten Stimmen am besten lagen: uns gefiel dieser edle Wildfang, wir liebten seine Erbitterung, seine Heimtücke, die in scharfen Zwischenrufen unisono mit dem Klavier sich ausschreien konnte. Und die Ballade von ‚Adanastor', wobei einer bauchrednerisch sämtliche Stimmen der bebenden Matrosen geben mußte. Wie gut sang sich auch die Unterredung: „Ja, ihr seids, Don Alvar", in die man Rache und Klugheit, adeligen Mut und Verblendung zu legen hatte. Und wenn beim Schein der einfallenden Sonne das Morgenlied des Chores erklang, das Gebet, die Glockenschläge, der Hymnus an irgend einen wohlvertrauten und unbekannten ‚Sankt Dominik', dann waren wir lustig auf dieses romantische Schiff versetzt, hatten jeder für sich seine Kommandobrücke, seine gute Luft, die den Sinn erfrischt, sein sanftgewelltes Meer ringsum . . . Wir gaben auch das Parlament von Lissabon, alle Sänger der Opposition und der Majorität mit großer Uebung, den tüchtigen kühnen Vasco auch, der

es ihnen ins Gesicht zusagt: „Euch gehören die Küsten und die Meere". Wie wirbeln an dieser Stelle unablässig zwei Noten umeinander herum, alle Wollust des Entdeckers, der auf dem hohen Cap steht, die neuen Länder sieht und außer sich, atemlos mit dem Arm winkt, um zu zeigen und zugleich auch, um seine wahnsinnige Freude auszudrücken. Der Windhauch weiter Umblicke ist in diesen Noten, wie etwa in dem tschechischen Wort ‚mávati', das ‚winken' bedeutet . . . Und wir traten nach kleinen Vorspielen, die mit ihrer Lieblichkeit jeden Schmerz auflösen, in den melodiösen Kerker, wo man vom ‚Sohn der Sonne' singt, vom ‚Bengalis', von Ergebenheit, Tod, barbarischen Gottheiten. Wir zitterten bei neuartigen Akkorden, bei diesen aus sich herausschwingenden Kantilenen, die in jeder Zeile und einheitlich ihr Feuer ausstrahlen, jede die nächste befruchtend . . .

Man gewöhne es sich nur endlich ab, diesen Meyerbeer ‚historisch' zu nehmen. Sein Pomp kommt aus einer heroischen Seele, seine Effekte aus hellsten, reinsten Leidenschaften. Fühlt man es noch nicht, daß sein Stolz und seine Wehmut mit der Sprache der Dichter zusammenklingt, die neuerdings auftreten! Die Zeitungen melden von Neuaufführungen in Berlin und in Breslau. Mögen sie so heftig, so ekstatisch verlaufen wie unsre Kinderaufführungen auf der schmalen Bühne zwischen der Klavierbank und dem Notenpult.

An die Zukunft / von Emile Verhaeren

Oh Menschheit, goldnen Sternen brüderlich gepaart,
Hast du es nicht gefühlt, von welchem neuen Werke
Seit hundert Jahren plötzlich deine Stärke
Bis in ihr tiefstes Sein hinab erschüttert ward?

Vom Grund des Meers, über die Welt zum weiten
Gefild des Himmels in der Sterne goldnen Wald,
Von Nacht zu Nacht empor durch die Unendlichkeiten
Greift immer klarer deines Blickes wandernde Gewalt —

Indeß tief unten im verschlossnen Schoß der Erde
Vergilbte Zeiten, die verschüttet galten,
Nun Schicht um Schicht erforscht und verlebendigt werden,
Und staubbedeckt die Gräber des Vergessens spalten.

Die edle Wut, alles zu wägen und zu wissen,
Durchwühlt den dichten und verschlungnen Wald der Dinge.
Trotz der Gefahr und dem Gestrüpp der Hindernisse
Weiß sich der Mensch sein Maß von Pflicht und Recht zu zwingen.

Im Samenkorn, im Staub, im flüchtigen Atome
Weiß er die Spur des vielgestalt'gen Lebens zu erhaschen,
Alles wird eingefangen in unendlich feinen Maschen,
Was ringsum wogt in der Materie uferlosem Strome.

Künstler, Gelehrter, Abenteurer, Held — ein jeder wühlt
Der Rätsel Mauer durch von seiner Seite,
Bis schließlich, dank der Einzelkraft und den Gemeinsamkeiten,
Der neue Mensch sich ganz als Weltall fühlt.

Und ihr,
Ihr Städte seid es vor allem,
Die, hoch und ragend
Ueber der Felder finster verlornes Revier,
Eine Brücke von Ferne zu Ferne schlagend,
Mächtig sich recken,
Die genug an Menschheit zusammenpressen und ballen,
Genug an Klarheit und roter Kraft,
Daß ihr mit Fieber die glühenden Stirnen erhellt
Und furchtbare Glut in jenen erschafft,
Die dann die Welt
Und ihre urewigen Gesetze entdecken
Und ihren Plan mit heißen und heiligen Händen
Vollenden.

Der Geist des Lands war noch der Gottesglaube,
Der bang der Forschung und dem freien Trieb gewehrt.
Er stürzte hin. Und über ihn im Staube
Rollen die Feuerwagen, mit der neuen Saat beschwert.

Das Land stirbt hin! Von allen Seiten schwingen
Die Winde Unheil her und bringen ein Gebrest,
Indes die Stadt von fern noch seinem Todesringen
Den letzten Funken Lebensglut entpreßt.

Rot sprühn Fabiken, wo einst Felder blinkten,
Und schwarz umqualmt ihr Rauch der Kirche Dach,
Der Menschen Geist wird reif und blickt dem Sonnensinken
Nicht mehr wie eines Gottes goldner Hostie nach.

Die Felder, werden sie nochmals, zu später Stunde
Von ihrem Irrtum, ihrer Angst entsühnt, erstehn
Als Gärten neuer Klarheit, werden die Gesunden
Den dann schon müden Menschen in die Herzen säen?

Oh werden sie, mit Regen, Wind, den sanften Tieren,
Der reinen alten Sonne einmal noch die Welt
In jene Stunde frischen jauchzenden Erwachens führen,
Die uns der Städte eiserne Umklammerung verenthält?

Werden sie letzte Paradiese sein, die freien Räume,
Erlöst von Gott und seinem väterlichen Walten,
Wo klare Menschen, selig durch die Träume
Der hellen Nächte, wunschlos ihr Geschick gestalten?

Doch bishin muß das volle Leben sich begnügen,
Das es in sich genug an furchtbar-froher Lust enthält.
Und Recht und Pflicht? Sie sind nur hoffnungsvolle Lügen,
Die jede Jugend neu sich träumt für ihre Welt.

Nachdichtung von Stefan Zweig

Rundschau

Wiener Theater

Die Neue Wiener Bühne brachte als Premiere: ‚Die Wespe‘, eine Komödie in drei Aufzügen von André Picard. Ein schlaues Theaterstück. Kräftig und spannend und vornehm-einfach im Dialog und an allen Ecken listig beschwert mit großen, prinzipiellen Worten, so daß es wirklich ausschaut, als hätte die Sache literarisches Gewicht. In Wahrheit hat sie aber doch nur theatralisches. Für den Grundeinfall halte ich: die grande scène im zweiten Akt. Ganz gewiß war sie die Wurzel des Schauspiels. Sieht aber nun so aus — ein schlaues Theaterstück! — als wäre sie die reife dramatische Frucht. Darin sind Franzosen unnachahmlich: einen Theatereinfall literarisch zu unterbauen; einen (primär dagewesenen) szenischen Effekt als glücklich-zufällige Konsequenz einer Idee erscheinen zu lassen; an den Knopf einen passenden Rock zu nähen; zur Pointe eine Anekdote zu erfinden. Es ist was Aehnliches wie die Lyriker-List, den gequälten Reim voranzustellen, damit das nachfolgende einfache, glatte Reimwort dann als guter Fund sich präsentiere. Frau Therese, Witwe mit trüben Erfahrungen, gilt als strenge, unfreundliche, harte, giftige Person (‚Wespe‘ heißt ihr alberner Spitzname); aber ihr Haß und ihre Menschenverachtung sind nichts als pervertierte Liebe und Liebessehnsucht (gewissermaßen: verhärtete Weichheit). Wie nun diese verrenkten Empfindungen im Dunst einer hochtemperierten Leidenschaft erweicht und wieder zurecht gebogen werden: das ist Inhalt der großen Szene. Von ihr, als dem Keim des Dramas, wuchsen Triebe nach oben und unten. Wurzelfeste, saftreiche nach unten (erster Akt); bleiche, schwache, schwabblige Triebe nach oben (dritter Akt). In einem leeren und sentimentalen Gerede von Liebe und Haß und Glück und Zei und Ewigkeit zerrinnt das Drama, dessen Beginn die Neugier kräftig reizt, dessen Mittelteil durch leidenschaftliche und überraschende Wendungen in Atem hält. Der zweite Akt ist eine respektable Kraftleistung: mit geringen, simpeln Mitteln wird heftige Wirkung erzwungen. Und für Augenblicke ist der theatralische Panoramenschwindel stark genug, um ideelle Perspektiven vorzutäuschen. Man möchte glauben, nicht Herr und Frau so und so, sondern Repräsentanten der Geschlechter hätten hier eine Auseinandersetzung über das Problem ihrer ewigen gierigen Feindschaft. Aber es war dann doch nur ein arrangiertes Flammenspiel, die harmlose, ein rollendes Echo erlistende Explosion leerer großer Worte. Ein zum bürgerlichsten Theatergebrauch verdünnter Strindberg, eine feurige Plauderei über das mystische Eins von Haß und Liebe, über die rätselvolle Verwandtschaft von Kuß und Biß. Sehr geschickt ist der Dialog. Er ist nichtssagend, aber er klingt; klingt bedeutend. Er ist von einer

Flachheit, die — wer weiß? — am Ende tiefe Abgründe überbrückt. Er ist von einer Einfachheit, die ganz gut auch nobel verlarvte Kompliziertheit sein könnte. Es schwirrt von unsichtbaren Gedankenstrichen um diesen Dialog. In summa: Ein zu zwei Dritteln glänzendes, Geist und Nerven der Zuhörer angenehm, ohne üble Folgen beschäftigendes Theaterstück. Es wird an der Neuen Wiener Bühne vortrefflich gespielt. Fräulein Wallentin silhouettierte sehr scharf die eigenartige, dunkle Frauenfigur. Im Anfang war sie, wie der Dichter wollte, von einer Härte und Unliebenswürdigkeit, die zur Abneigung hinriß; der personifizierte Frost. Aber wie sie dann (als Herr Weigert den Scirokko mimte) auftaute und in Leidenschaft verströmte, das hatte was von elementarer Kraft, wirkte als fesselndes Schauspiel und entschied den Erfolg der Komödie. Herr Weigert spielt die hommes à femmes, die Kraftmännchen immer sehr gut. Leidenschaft, die sich mit scharfgeschliffener, in der Sonne funkelnder, zart blutbetupfter Rhetorik einen Weg zum Frauenherzen bahnt: da liegen seine Reiche. In Momenten der Ruhe (oder des innerlichen Sturms) ist er gern ein bischen gleichgültig, wird dann zu klein, verschwindet für ein Weilchen aus dem Vordergrund des Spiels und der Debatte. Fräulein Michaleks liebliche Herbheit machte die zweite, recht belanglose, unindividuelle Frauenfigur reizvoll. Ihre Erregung schien wohl manchmal spitz und gering, hie und da auch ein klein wenig affektiert. Aber es war gewiß eine Affektation aus schauspielerischer Klugheit. Fräulein Michalek spürte die Leere der Figur und zog ein posiertes Etwas dem ehrlichen Nichts vor.

*

An der Neuen Wiener Bühne sah man ferner: „Im Klubsessel", ein gutmütiges Lustspiel in drei Aufzügen von Karl Rößler und Ludwig Heller. Es ist ein anspruchsloses, schwankmäßig-locker gewickeltes Stück, das in freundlicher und witziger Art den gesunden Ansprüchen einer Posse auf Schwachsinn gerecht wird. Vollauf. Gelegentlich gibt die Komödie einige genußfrohe Lebensweisheit — deren Symbol eben der Klubsessel ist — zum besten, aber da sie hierbei keineswegs eine selbstbewußt schlaue oder pfiffige Miene aufsetzt, kann man ihr so kleine prinzipielle Anwandlungen nicht weiter übelnehmen. An guten Späßen von jener mildspöttischen Bonhomie und behaglichen Bosheit, die Herrn Rößlers Spezialität sind, ist kein Mangel. Der einleitende Akt ließ sich ein wenig zäh an; aber mit dem ersten mosaischen Witz erfuhr die Steifheit auf der Bühne wie im Publikum angenehme Lockerung. Auch machte hier ein böhmischer Schneider Effekt, der in die weitern Ereignisse des Spiels leider nicht mehr eingriff. Das Stück ist auch sonst nicht arm an aufgeklebten Figürchen; es gehen viele Leute über die Bühne, die eigentlich gar keine Leute sind, sondern nur wandelnde Scherze; menschgewordene bunte Flecke. Aber so ists nun einmal im Drama. Im dritten Akt, der in einer Naturheilanstalt vor sich geht, gibt es heitere Typen. An dialektischen Färbungen ihres geliebten Deutsch liefern die Autoren folgende: böhmisch, italienisch, sächsisch, englisch, jüdisch, gemein-wienerisch und

mondain-wienerisch. Da muß ich aber schon fragen: Wo bleibt der Ungar?

*

Das Deutsche Volkstheater spielte: ‚Kavaliere‘, eine Komödie in drei Akten von Lothar, Saudek und Tann-Bergler. Das ist einmal eine feste Komödie! Du théâtre, wie die Gebildeten sagen. Im ersten Akt ein dining car. Man hört den Zug über eine Brücke donnern. Der Sinn des Theaters offenbart sich: Spielerei für Erwachsene. (Und selten noch hat er sich gemeiner als hier offenbart.) Im zweiten Akt ein fashionabler Klub, eine Duellvorbereitung, ein Ehrengericht. Ach, wie natürlich ist alles! Im dritten Akt der Turf. Mit wirklichen Pferden, und einem wirklichen Ständer, auf dem die Namen der Jockeys wirklich aufgezogen werden. Es ist entzückend. (In Berlin sagte man gewiß: niedlich.) Typen wandeln, Dialekte klingen, Scherzworte hüpfen, und die Leidenschaft gebärdet sich leidenschaftlich. Der Dialog ist im Dreifarbendruck hergestellt. Er besteht aus Geschmus, aus vornehmem Parlando-Ton und aus kernigem Wienerisch. Lothar, Saudek, Tann-Bergler. Oder vielleicht ist das Geschmus von Tann-Bergler und das Wienerische von Lothar? Resch genug wär' es dazu. Ganz gewiß aber ist von Lothar die Schilderung der Kavaliere, des vornehmen Milieus, der adeligen Welt. Sie ist im Kern faul, diese Welt, sage ich euch! Das erkannte der Dichter, wurde von Unmut erfaßt und befriedigte mit seiner großen Strafpredigt gegen die Kavaliere (im dritten Akt) ein tiefes sittliches Bedürfnis. Die Schaubühne als moralische Bedürfnisanstalt. Wenn man bedenkt, daß für dieses Theaterstück Schauspieler lernten, sich Perücken aufsetzten, Bärte anklebten; daß Handwerker zimmerten, Maler malten, Regisseure wetterten, Herr Kramer Liebenswürdigkeit entfaltete, Herr Homma jüdelte, Fräulein Galafrès ihre lebhafte Intelligenz und ihre schönen Kleider und ihren Salonblick und ihre Talente der Repräsentation wirken ließ; das Publikum zahlte, so und so sich erhitzte, Rezensenten (spät nachts noch) launige und herbe Worte zeugten — so muß man sagen: Wahrlich, es steckt was Erhaben-Hündisches in diesem Organismus ‚Theater‘; eine andressierte blinde Folgsamkeit, die erschütternd ist. Mit dem gleichen heiligen, schwitzenden Ernst macht es seine sämtlichen Künste, ob ihm ein Dichter oder ein Hausierer pfeift.

Alfred Polgar

Robert Nhil

Nhil, Sozietär des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg, gehört zu denen, die geistvoll wirken, bedeutend. Man schwankt eine Zeit lang und vermutet Tiefen, Königsgedanken. Man kombiniert: Er ist kein Sprecher, aber hörst du nicht gern zu? Weil in seiner vom Klang der Silben berauschten Stimme (die dafür mitunter den Sinn der Worte erwürgt) fesselnde Weichheit und kettende Härte wohnen. Der Zuschauer und Zuhörer beobachtet sich bei unbestimmten Gefühlen. Er vermutet ein Mystisches. Es besticht und blendet ihn eben noch mancherlei. Und diese luxuriöse Stimme erschreckt, beseligt, fängt. Eine Reihe Unvollkommenheiten schwellen zu seltsamer Vollkommenheit an, seine

Kraftlosigkeiten zu hypnotisierender Gewalt.

Der elegante Realismus, die zuweilen kühl referierende Note, die glänzende äußere Sicherheit und Ruhe, das scheinbar verbindliche Spiel könnten verleiten, Robert Nhil als bourgeoisen pièce-de-salon-Acteur aufzufassen. Aber seine Emphase brennt ungewöhnlich und innerlich. Er steht da: ein Stück Kapitän Nemo, ein Stück Villiers de l'Isle-Adam, an den mich immer wieder diese kultivierten Instinkte, die Grandezza, das etwas sentimental Fahrige und auch das bischen Fechtmeister erinnern; ein Stück Henry Bernstein. Müde von gekosteter Wonne des eigenen szenischen Schaffens, wird er indifferent, sobald andre sich abmühen, mehr als wohlbeleibte Männer oder niedliche, liebliche Frauen sein wollen, und erniedrigt sie somit zu Satelliten. Er benimmt sich — liliencronisch zu reden — wie Granit, ist aber doch keineswegs zur puren Lokalgröße entartet. Um die Solidität der Formulierung wäre es übel bestellt, wollte man vergessen, daß er eingeweiht und weise und, wenn mans recht bedenkt, sogar Kultureuropäer ist. Jawohl, überlegener Kultureuropäer, wennschon kein ‚literarischer' Schauspieler. Er komponiert Unliterarisches mindestenes ebenso geschickt durch. Er parfümiert die nichtssagende pour-passer-le-temps-Rolle mit etwas materialistischer Opernromantik, und es entspricht auch nicht seinem Wesen, die opernhafte Dämonie in exorbitant literarischen Fällen auszuschalten. Mit solchen Prinzipien dringt man (versteht sich) nur eben fast bis zum ens realissimum einer Dichtung. Man kann vieles seelisch präziser zum Ausdruck bringen. Aber all diese Untugenden sind mit seinem eminenten sorglos-selbstbewußten künstlerischen Ich verwachsen. Lebendige, undisziplinierte, uneingeschnürte Kritik wird zwar an Nhil die ‚Genialität' vermissen, aber, außer der Pose und den Winkelzügen, auch die innere Schönheit sehen; zwar in ihm keinen Entschleierer der göttlichen tragicomoedia, wohl aber den Stilisierer bewundern.

Wer das Bedürfnis hat, sich von Nhil loszulösen, wirft natürlich mit herabgezogenen Mundwinkeln hin: Sonnenthal. Aber das ist nun wieder verkehrt, das ist öde Plagiatriecherei, greisenhafte Motivschnüffelei. Ich gebe auf derartige Velleitäten, auf diese Lust am Konstatieren von Reflexen und Befruchtungen gar nichts. Arthur Sakheim

Die kleine Deetjen

In diesem unergiebigsten aller Spieljahre, die Gregors Komische Oper seit ihrer Begründung zurückgelegt hat, war für alle Freunde dieser Bühne die Neueinstudierung von ‚Pelleas und Melisande' ein Ereignis. Das Interesse galt nicht so sehr dem Werk, das ja vor zwei Jahren in seiner Eigenart überall gewürdigt und als ein Merkstein in der Geschichte unsrer Komischen Oper dankbar begrüßt worden ist — eine Märcheninszenierung, eine Märchenmusik, eine Märchendarstellung — wie vielmehr der Neuaufführung. Meyrowitz, der neue Kapellmeister, suchte nach einem reinen Dreiklang in dieser wogenden Partitur, und die Darsteller der ersten Aufführung

schwammen im uferlosen Geplätscher des brandenden Tonmeers, nach einem festen Halt mit ihrer Seele suchend. Die kühnen Schwimmer waren Hofbauer, Nadolovitch und Armster; wacker mit ihnen kämpfte Bert Deetjen.

Die kleine Deetjen bringt für die Melisande etwas mit, was ich auf der Opernbühne noch nie in dieser Vollendung gesehen habe: eine träumende Märchenschönheit, die unbewußt ihr Dasein für sich lebt; ein stillweinendes Insichgekehrtsein; eine Schlichtheit, die an das deutsche Volkslied erinnert. Aus ihren blauen Augen fließen echte Tränen; ihr schlanker Leib biegt sich in echten Schmerzen; ihre verlangend ausgebreiteten Arme heischen Unaussprechliches. Dazu erklingt eine volle, schöne Stimme, die von verhaltener Sinnlichkeit leis zittert.

Die kleine Deetjen hat in letzter Zeit viel zugelernt. Ihre Stimme sitzt vorn, ist frisch wie der junge Tag und führt einen Strom blühenden Wohllauts mit sich. Sie ist noch gänzlich unverbraucht, und die Knospenpracht des Frühlings, die auf ihr liegt, läßt für die Reife des Sommers das Schönste erwarten. Die Melisande war bisher die größte Rolle der Deetjen; ohne sie hätte Gregor Debussys Werk kaum aufführen können, denn ich glaube nicht, daß es irgendwo eine annähernd so geeignete Vertreterin für diese kleine Märchenprinzessin aus Nirgendheim gibt. Aber die Deetjen ist nicht nur eine Spezialistin, sondern eines der brauchbarsten Mitglieder der Komischen Oper, die wahrlich nicht mit weiblichen Individualitäten gesegnet ist. So oft ich sie sah, fiel sie mir auf. Als kecker Stubenbursch im ‚Wildschütz‘ war sie burschikos und neckisch, wie ein echter Bruder Studio von der Waterkant; als Adele in der ‚Fledermaus‘ zeigte sie ein überraschendes Soubrettentalent; als Nurri in ‚Tiefland‘ wußte sie wieder so mädchenhaft-schüchtern, so unaufgeblüht-schmiegsam zu singen und zu spielen, daß sie selbst neben der wunderschönen Labia und als schmutziges Aschenputtel tiefen Eindruck machte. Ueberall ragte sie durch Stimme und Spiel weit, weit über dem Durchschnitt hervor.

Die kleine Deetjen wird nun mit Ende dieser Saison von Gregor fortgehen, eine der frischesten Stimmen aus dem immer mehr verkümmernden Ensemble wird verschwinden. So weit man sieht, läßt Gregor sie ohne Not gehen; denn wegengagiert hat sie ihm meines Wissens keiner. Weder Hülsen, der sonst so gern im Gregorianischen Gebiet pürscht und weiß wo es für ihn was Gutes gibt, noch Angelo Neumann, der doch allmählich darauf bedacht sein muß, ein Ensemble für seine Große Oper zusammenzustellen. Die kleine Deetjen aber wird bald die Tasche voll Engagementsanträgen haben. Wir wünschen nur, daß sie mit ihrer Kunst Berlin erhalten bleibe.

Fritz Jacobsohn

Der Retter Oberammergaus

Herr Georg Queri, der sich sonst im lokalen Teil der Münchener Neuesten Nachrichten über amerikanische Millardäre, Automobilheroen, Ringkämpfer und ähnlich sensationelle Zeitgenossen verbreitet, ist den Oberammergauern — Hosiannah! — als Retter auferstanden und hat in der besagten Zeitung die Fülle seines Grolls über mich ausge-

gossen. Was sage ich! Gestäupt, zernichtet, mit Keulen totgeschlagen hat er mich. Mit einem klirrenden Eifer, der zu seiner Sachkenntnis im umgekehrten Verhältnis steht, reitet dieser wildgewordene Reporter, dieser wahrhaft oberammergauisch naive Sankt Georg für den Ruhm der Rochus Dedler und Ferdinand Feldigl, der Lang und der Flunger, der Breitsamter und Bierling in die Schranken. Mit ätzender Ironie fragt er, ob ich denn das Manuskript des Passions von Sankt Ulrich und Afra überhaupt gelesen habe, in dem „der alte große Schmeller einen der größten Schätze mittelalterlicher Dichtkunst gehoben hat. Das Manuskript stammt aus dem fünfzehnten Jahrhundert". Der wackere Ritter! Da schreibt er seit fast einem halben Jahr beinah ausschließlich über das Passionsdorf und zeigt jetzt mit einem einzigen Satz, daß er sich die Elementarkenntnisse für das Verständnis der Spiele noch immer nicht angeeignet hat. Weiß nicht, der ahnungslose Engel, daß jener Kodex bereits vor einem Menschenalter, im Jahr 1880, veröffentlicht wurde. Hält es für unmöglich, daß man ein Manuskript aus dem fünf-zehn-ten Jahrhundert liest, das doch selbst ihm, Herrn Georg Queri, ohne viel Umstände im Handschriftenzimmer der münchner Staatsbibliothek zur Einsichtnahme überlassen werden würde. Kennt nicht einmal Wackernells Ausgabe der tiroler Passionen, nicht Creizenach und Mone und Froning, nicht einmal Hartmanns grundlegende Schrift über ‚Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt'. Erdreistet sich aber, der kundige Thebaner, seine höchst unmaßgebliche Meinung über den Sankt Ulricher Passion so zu fassen, daß sie der unbefangene Leser für „des alten großen Schmeller" Ansicht halten muß.

Zur Sache hat Herr Queri außer dem Lobspruch auf dieses augsburger Spiel nur vorzubringen, daß ich erstens Jude bin, zweitens keine Schnadahüpfel schreibe, und daß drittens unter meiner Vorstandschaft der literarische Verein ‚Phöbus' in München sich aufgelöst hat. Das sind drei unbestreitbare Tatsachen, die aber, wie mich dünkt, für die Vortrefflichkeit der oberammergauer Spiele wenig beweisen. In Parenthese sei bemerkt, daß sich früher in Herrn Queris Kopf der ‚Phöbus' in angenehmern Farben gemalt haben muß: sonst hätte er seiner Zeit schwerlich dem Verein eine Komödie eingereicht, die sich leider zur Aufführung nicht eignete.

Der ganze Fall lohnt kaum der Worte. Charakteristisch aber ist es, daß selbst in München für die Passionsspiele kein andrer eintritt als ein Lokalreporter, der die Welt vom Standpunkt eines Schnadahüpfeldichters betrachtet und über ästhetische Fragen mit den Sprüchen eines Haberfeldtreibers debattiert. Und typisch für München ist es, wovor man sich zu hüten hat, wenn man von der Presse nicht sogleich zum prinzipiellen Frondeur gestempelt werden will. Davor nämlich: in Kunstdingen, die irgendwie mit dem Fremdenverkehr zusammenhängen, andere Rücksichten entscheiden zu lassen als cliquenhafte, lokalpatriotische, finanzpolitische.

Lion Feuchtwanger

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

G. W. Die Konventionalstrafe kann eingeklagt werden. Sie sind, obwohl Sie minderjährig sind, ein für alle Mal berechtigt, Theaterengagementsverträge abzuschließen.

Annahmen

Josef Katona: Bank Ban, Fünfaktiges Drama. Berlin, Deutsches Theater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

30. 4. Ingo Krauß: Lucifer, Trauerspiel. Coburg, Hoftheater.

4. 5. Hanns von Gumppenberg: Münchhausens Antwort, Einaktige Komödie. Vor Sonnenuntergang, Drama. München, Residenztheater.

2) in fremden Sprachen

Henri Bataille: Liebesabendtraum, Ein Akt. Paris, Comédie.

E. A. Berta: La carne, Dreiaktiges Drama. Turin, Teatro Alfieri.

Zeitschriftenschau

Richard Batka: Die Aera Angelo Neumann. Merker 14.

Paul Eger: Das prager Landestheater in den letzten fünfundzwanzig Jahren. Merker 14.

Arthur Eloesser: Berliner Theatersaison. Neue Rundschau XXI, 5.

Hermann Kienzl: Else Lehmann. Theater 17.

Hans Land: Schauspieler und Fürsten. Theater 17.

Friedrich Paulsen: Deutsche Theaterbaumeister. 1 Martin Dülfer. Bühne und Welt XII, 15.

H. A. Revel: Ernst Arndt. Bühne und Welt XII, 15.

Engagements

Altenburg (Hoftheater): Curt Weber 1910/13.

Barmen (Stadttheater): Richard Walden 1910/11.

Cöln (Residenztheater): Hilde Dittmar 1910/11.

— (Schauspielhaus): Melitta Leithner.

Cottbus (Neues Stadttheater): Heinz Perino.

Elsenborn (Sommer-Theater): August Dreser, Hiero Widmer.

Frankfurt am Main (Frankfurter Komödienhaus): Emil Berisch, Nesta Bergen, Nante Carlsen, Marie Darnot, Ernst Dumcke, Margot Gottlieb, Paul Graetz, Esther Haag, Hedwig Hoffmann, Erich Kaltenbach, Jo Koops, Adelheid Leux, Theodor Loos, Rezia Marck, Hanns Merck, Sigfried Philippi, Ernst Riemann, Theodor Rocholl de Raadt, Alice Rohde, Max Steudemann, Ottomar Starke, Stefanie Vollmer, Hugo Werner-Kahle, Claire Witzschold.

Franzensbad (Stadttheater): Fritz Auer, Gusti Felsen, Ferdinand Manner, Sommer 1910.

Freiberg in Sachsen (Stadttheater): Kurt Schlegel 1910/11.

Gablonz (Neues Stadttheater): C. Huppel 1910/11.

Görlitz (Stadttheater): Richard Gsell.

Graudenz (Sommertheater): Albert Ihle.

Hamburg (Deutsches Schauspielhaus): Lilli Norden.

Hannover (Deutsches Theater): Claus Donath 1910/11.

Harzburg (Sommertheater): Anna Tscherning 1910.

Homburg (Kurtheater): Anny Melwitz 1910.

Ilmenau (Kurtheater): Friedrich Günther 1910.

Königsberg (Schauspielhaus): Fritz Hirsch, Lissy Krüger, Franz Schönemann.

— (Stadttheater): Henni Scheuren 1910/12.

Leipzig (Battenbergtheater): Elisabeth Göhlsdorf 1910/11.

Liegnitz (Neues Sommertheater): Gertrud Botz 1910.

Bilanzen

Deutsches Theater und Kammerspiele

Im Deutschen Theater schließt die diesjährige Spielzeit am 31. Mai, in den Kammerspielen mit dem 30. April. Es wurden auf den beiden Bühnen in der Zeit vom 1. Oktober bis zum 1. Mai 14 Premieren herausgebracht, und zwar gelangten folgende Dichter zum Wort: von den Dramatikern der klassischen Literatur Shakespeare mit ‚Hamlet' und ‚Der Widerspenstigen Zähmung', Schiller mit ‚Don Carlos' und der ‚Braut von Messina', Hebbel mit ‚Judith'. Außerdem standen die ‚Lysistrata' des Aristophanes und von Shakespeare ‚Der Sommernachtstraum', ‚Der Kaufmann von Venedig', ‚Romeo und Julia' und ‚Was ihr wollt', von Goethe ‚Faust' und ‚Clavigo', von Schiller ‚Die Räuber', ‚Kabale und Liebe', ‚Fiesco', von Lessing ‚Minna von Barnhelm', von Grillparzer ‚Medea' und von Hebbel ‚Gyges und sein Ring' im Repertoire dieser Spielzeit. An die Premiere des ‚Don Carlos' schloß sich eine cyklische Darstellung der Schillerschen Jugenddramen. Von modernen deutschen Dichtern spielte das Deutsche Theater zum ersten Mal ‚Cristinas Heimreise' von Hofmannsthal, ‚Der natürliche Vater' von Herbert Eulenberg, ‚Hilfe! Ein Kind ist vom Himmel gefallen!' von Schmidtbonn und ‚Gawân' von Eduard Stucken, der mit diesem Werk zum ersten Mal auf einer berliner Bühne zum Wort kam. Ferner standen Frank Wedekind mit ‚Frühlings Erwachen' und Schmidtbonn mit dem ‚Grafen von Gleichen' dauernd im Repertoire der Kammerspiele. Von Werken ausländischer Dramatiker wurden zum ersten Mal aufgeführt: Bernard Shaws ‚Major Barbara', ‚Die Zuflucht' von Dario Nicodémi, ‚Das Heim' von Octave Miröeau und ‚Der gute König Dagobert' von André Rivoire, in der deutschen Bearbeitung von Felix Salten. Von Bernard Shaw blieb außerdem ‚Der Arzt am Scheideweg' im Spielplan der Kammerspiele. Zum Abschluß der Saison wurde die Pantomime ‚Sumurûn' von Friedrich Freksa zum ersten Mal gespielt.

Märkisches Wandertheater

Das Märkische Wandertheater hat seine dritte Spielzeit beendet. Es hat in 69 Städten, vornehmlich in der Mark Brandenburg, aber auch in Pommern, Mecklenburg und andern Provinzen, 199 Vorstellungen gegeben. Es wurden, unter anderm, Hauptmanns ‚Biberpelz' 33 Mal, Kleists ‚Zerbrochener Krug' zusammen mit Goethes ‚Laune des Verliebten' 24 Mal, ‚Iphigenie auf Tauris' 21 Mal, ‚Jugend' 15 Mal, ‚Emilia Galotti' 12 Mal, ‚Maria Stuart' 10 Mal, ‚Kabale und Liebe' 10 Mal, ‚Don Carlos' 8 Mal zur Aufführung gebracht.

Nachrichten

Das Deutsche Theater hat für die Monate Juni und Juli Doktor Emil Geyer gepachtet, der Direktor des Märkischen Wandertheaters, der mit einem eigens zusammengestellten Ensemble eine Reihe von Neueinstudierungen und Novitäten aufführen wird.

Das Lessingtheater ist für den Juni an die Direktoren des cölner Residenztheaters Alfred Bernau und Carl Haaß verpachtet worden, die mit ihrem Ensemble eine Novität zur Aufführung bringen werden.

Der Schriftsteller und Dramaturg Max Bürger hat die Leitung des frankfurter Intimen Theaters übernommen, dem er den Namen ‚Kammerspiele Frankfurt am Main' geben, und in dem er alle dramatischen Gattungen mit Ausschluß der Oper und Operette pflegen wird.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 20
19. Mai 1910

Goethes dramaturgische Lehrjahre / von Valerian Tornius

Die aufgefundene erste Fassung von ‚Wilhelm Meisters Lehrjahren' drängt in den Vordergrund die Frage: Welche dramaturgischen Bekenntnisse hat Goethe in diesem Roman niedergelegt? Seit Goethe in einem Briefe an Merck vom fünften August 1778 seine Absicht, „das ganze Theaterwesen in einem Roman vorzutragen", geäußert hat, und seit wir durch Knebel wissen, daß dieser Roman ursprünglich ‚Wilhelm Meisters theatralische Sendung' heißen sollte, steht für den Theaterhistoriker die Bedeutung der Urfassung fest. Wenn Goethe bei der zweiten Niederschrift des Werkes Schillers „Erinnerungen wegen des theoretisch-praktischen Gewäsches" ausnutzte und an einigen Stellen die Schere walten ließ, so waren unter diesem theoretisch-praktischen Gewäsch nichts andres als die dramaturgischen Bekenntnisse gemeint. „Dergleichen Reste einer frühern Behandlung wird man nie los", hatte Goethe als Entschuldigung auf Schillers Vorwurf geantwortet, daß er „demjenigen Teile, der das Schauspielwesen ausschließend angeht, mehr Raum gegeben hätte, als sich bei der freien und weiten Idee des Ganzen verträgt."

So gern Schiller die Behandlung des Theaterwesens in dem Roman beschränkt sah, so sehr hat der Goetheforscher bisher jenen fehlenden Teil vermißt. Warum? Weil in ihm alles das enthalten sein mußte, was Goethe in der Vorschule seines spätern Berufs an theoretischen und praktischen Erfahrungen gesammelt hatte. Gerade dieses Kapitel war, abgesehen von den übriggebliebenen dramaturgischen Streiflichtern in der zweiten Fassung des ‚Wilhelm Meister', die jedoch schon größtenteils aus der Feder des Hoftheaterdirektors stammten, sehr dürftig behandelt worden. Und doch, wie freudig hätte man auf die unbeholfenen Beobachtungen gehorcht, die der Student erst an Leipzigs Bühne und dann in seiner Vaterstadt macht, hätte man noch mehr von den Neuerungen erfahren, die der junge Liebhabertheaterregisseur in Tiefurt, Ettersburg und im Redoutengebäude an der Esplanade ins

Leben ruft, und hätte man schließlich auch öfters den scharfen Kritiker gehört, der Belomos Leistungen unter die Lupe nimmt und zuweilen einen Blick hinter die Kulissen seiner Bühne tat.

Alle diese Wünsche gehen durch den Ur-Meister jetzt in Erfüllung. Ja, noch mehr — wir empfangen ein Bild von dem Theater jener Tage, ein Bild, wie wir es längst ersehnten: realistisch, deutlich und scharf umrissen. Vorläufig liegen uns in der Billeterschen Broschüre erst zwei Bücher vollständig vor. Diese bieten jedoch schon so viel des Neuen und Interessanten, daß die Goethegelehrten sich für die nächste Zukunft sicher nicht über Material zu beklagen haben werden. Mit Spannung darf man die Veröffentlichung des ganzen Werkes erwarten.

Bereits das Puppenspiel findet in der ersten Fassung eine breitere Behandlung. Die Erinnerung an diese kindliche Beschäftigung, die Goethe später in ‚Dichtung und Wahrheit' so liebevoll ausgesponnen hat, fließen hier, wo sie noch unmittelbar unter den Jugendeindrücken stehen, lebendiger, anschaulicher vorüber. Man spürt überall die begeisterte Vorliebe des Erzählers für die Bühne, sei es in den Schilderungen der Puppenspiele, sei es in der Beschreibung des Knabentheaters, das der junge Wilhelm Meister mit seinen Spielkameraden begründet. Auch die warme Sympathie für den Schauspielerstand spricht sich hier offener aus. „Es ist ein unerhörtes Vorurteil", ruft Wilhelm, „daß die Menschen einen Stand schänden, den sie um so vieler Ursachen zu ehren hätten. Wenn der Prediger, der die Worte Gottes verkündigt, darum billig der Hochwürdigste im Staat ist, so kann man den Schauspieler gewiß ehrwürdig preisen, der uns die Stimme der Natur ans Herz legt, der mit Fröhlichkeit, Ernst und Schmerz wechselnde Anfälle auf die harte Brust der Menschen wagt, um ihr dunkel eingehülltes Gefühl rein zu stimmen und den göttlichen Klang der Verwandtschaft und Liebe unter einander hervorzulocken."

In diesem enthusiastischen Tone konnte allerdings nur ein Idealist reden. Wenn Zschokke noch 1791 im ‚Taschenbuch für die Schaubühne' den Satz aufstellte: „Ein Liederlicher und ein Komödiant sind in vielen deutschen Städten gleich bedeutende Worte", und der geduldige Schiller in dem gesitteten Weimar „mit dem Schauspielervolk nichts zu schaffen haben" wollte, so liegt den Worten Goethes nur Unkenntnis des Schauspielerstandes zugrunde. Er selbst hat ja das auch eingesehen und zur Entschuldigung für seine ideale Auffassung schon früh die Ansicht ausgesprochen, daß die Bühne den Schauspieler mit einem gewissen Glanz tingiere, der auch im gemeinen Leben nicht ganz schwindet. Aber er ist trotzdem Zeit seines Lebens bestrebt gewesen, das sittliche Niveau der Schauspieler zu heben, und es ist ihm auch nach mühevoller langer Arbeit bis zu einem gewissen Grade gelungen. Und doch wäre dieses Ziel ihm unerreichbar geblieben, wenn nicht jenes Begeisterungsgefühl aus den Jugendtagen hin und wieder in der Seele des reifern Mannes

nachgezittert hätte. Allein selbst mit stillem Enthusiasmus hätte Goethe seine Aufgabe nicht gelöst, wäre nicht verstärkend ein andres Moment hinzugetreten: die richtige Distanz zwischen ihm und der Schauspielerwelt, ohne die jede Autorität unmöglich ist. Wenn er im Spätherbst seines Lebens Eckermann gesteht, daß er stets die Würde seiner Stellung gewahrt habe und jedem Liebeshandel mit einer Schauspielerin aus dem Wege gegangen sei, wodurch er sich durchaus rein erhielt und Herr seiner selbst und Herr des Theaters blieb, so ist dieses Bekenntnis das Resultat einer frühzeitigen Erfahrung und wird bereits in dem Ur-Meister ausgesprochen: „Seine (Wilhelms) Liebe zum Theater blieb ganz rein, und er konnte es ohne Mitwerben ansehen, wenn jeder von den andern eine Prinzessin auf den Thron setzen wollte. Diese Unparteilichkeit mehrte das Zutrauen der Seinigen, und öfters beruhigten sie sich bei seiner Entscheidung, die sie in unzuvergleichenden Fällen anzugehen pflegten."

Eine solche, für einen leidenschaftlichen Jüngling wie Goethe merkwürdige Reserve in persönlichem Verkehr läßt von vornherein den heiligen Ernst erkennen, mit dem Goethe dem Theater seiner Zeit gegenüberstand. Das war ja auch jene Periode, in der er voll feurigen Eifers für eine deutsche Nationalbühne eintrat. Obwohl er damals ganz richtig sah, daß sich die deutsche Bühne in einer Krise befinde, daß die Kinderschuhe fortgeworfen wurden, ehe sie ausgetreten waren, glaubte er an den großen, wichtigen Einfluß des Theaters „auf die Bildung einer Nation und der Welt". Aber gleichzeitig durchschaute sein scharfer, kritischer Blick die Unzulänglichkeit des vorhandenen Dramenmaterials, das er als ungeheuren Plunder gründlich mißachtete. Darum hörte er nicht auf, über das deutsche Theater nachzusinnen, um zu erforschen, wie man an seiner Hebung tätig mitwirken könnte. Aus diesem Drange wurde sein dramatisches Schaffen geboren; aus diesem Drange erwuchs sein Bestreben, den passenden Maßstab für die Bewertung der Theaterstücke aufzufinden; aus diesem Drange trat er an das Studium Shakespeares heran.

„Wenn es auch Regeln gibt, wonach man die Werke der Dichter richten darf, so mögen sie doch nicht so leicht anzuwenden sein als Elle und Gewicht und die vier Spezies der Rechenkunst." Das ist die erste Erkenntnis, die Wilhelm-Meister-Goethe bei seinem Studium des Dramas gewinnt. Und bald darauf gesteht er, daß es schwerer sei, als man denkt, gerecht zu sein, daß man zu seinem Zweck die Geschichte des Schauspiels von seinem ersten Ursprunge studieren, die Theater aller Nationen und den größten Teil ihrer Stücke kennen muß; erst dann dürfe man die Entscheidung über die Güte der Stücke treffen, wenn man untersucht habe, „worin sie alle übereinkommen müssen, um gute Stücke zu sein, und worin sie von einander abweichen können." Immer tiefer sucht der junge Goethe in das Wesen des Dramas einzu-

bringen, und eine Fülle interessanter Beobachtungen wachsen aus seinem Studium hervor. Bald sind es Reflexionen über das eigene dramatische Schaffen, bald treffende Bemerkungen über das Schaffen andrer Dramatiker, wie zum Beispiel die Beobachtung, daß ein Schriftsteller mit einer kleinen engen Seele das Große immer an unrechtem Orte suchen wird. „Er wird gleich übertrieben und albern werden, und es wirds ihm kein Mensch zugute halten, dagegen das wirklich Edle immer Beifall und Bewunderung abzwingt, wie uns die grausamen Leidenschaften zum Entsetzen, und traurige Schicksale zum Mitleiden hinreißen, Falschheit uns verachten heißt, übermütiger Mißbrauch der Gewalt unsern Haß aufreizt, und so jede der mannigfaltigen Leidenschaften, die uns bewegen, einzeln oder verbunden! Gewiß, wer von allen diesen das hohe Menschengefühl hat, und wen die Natur zum Dichter machte, daß er diese Wirkung als lebendig hervorbringen kann, der wird durch viele Zeiten durch die menschliche Seele erschüttern und bewegen." Bald stoßen wir auf kritische Erörterungen eines dramentechnischen Problems, bald finden wir ausgezeichnete dramaturgische Winke; zuweilen fällt wohl auch ein Wort über Darstellung und Regie. Sicher wird diesen Fragen in den vier unveröffentlichten Büchern noch ein größerer Raum zugeteilt sein. Doch der eine Eindruck bleibt schon bei der Lektüre der mitgeteilten Bücher bestehen: wir haben in dem Ur-Meister ein Dokument, das nicht nur für Goethe selbst, sondern ebenso für das Theaterwesen seiner Zeit von allergrößter Bedeutung ist.

Der Besuch / von Peter Altenberg

Eine junge Frau, die ich seit lange als eine fast Heilige an Demuth und Sanftmütigkeiten verehre, kam an mein Krankenbett, bleich und verstört.

Sie erzählte mir, daß ihr Mann, der sich für sie aufopfere, Gesichtsneurose habe und sich, mit ihrer Einwilligung, der Operation auf Tod und Leben unterziehen wolle. Sie wisse nicht, ob sie es gestatten solle. „Soll ich, soll ich nicht, soll ich?! Ich werde es an meinen Knöpfen abzählen —".

Ich lag da, von meinen Leiden zerfressen, und sie stützte den Kopf in die Hand.

Da sagte sie: „Nicht, Peter, das Leben ist komisch —".

Und ich sah eine Träne, vielleicht die heißeste, verzweifeltste, die je geweint wurde.

Drei Tage später saß sie an meinem Krankenbette: „Peter, ich habe es ihm gestattet, und er ist daran gestorben. Peter, nicht wahr, die Welt ist komisch —".

Ich lag da, von meinen Leiden zerfressen — — —.

Ich zählte es an den Knöpfen ab, was, weiß ich nicht. Aber immerhin, an den Knöpfen —. Soll man, soll man nicht, soll man?!

Der neue Paris

Man liest, man sieht, und man liest wieder. Und während das Buch es uns antut und abermals antut, läßt die gespielte Komödie ziemlich kalt. Was liest man? Wie zwischen ernsten, schweren, germanischen Menschen ein Kampf der Seelen anhebt und ausgetragen wird, der ohne Hebbel und Ibsen nicht möglich wäre, der meistens mit ihren Gedanken, manchmal sogar mit ihren Worten geführt wird, und der doch, unbeschadet oder vielleicht auch infolge dieser Abhängigkeit, durch die Gewissenszartheit und das Verantwortlichkeitsgefühl der kämpfenden Menschen uns oder wenigstens mir nahegeht. Friedrich ist ein junger deutscher Philosoph, dessen Freundschaft zu Sir Archibalds Gattin Charlotte sich langsam in Liebe verwandelt hat. Der kluge Archibald baut vor. Er treibt den Wunsch, der auf dem Wege ist, zu der Entscheidung, ob er sein Ziel erreichen oder nicht erreichen kann. Er arrangiert — und der Autor für sein Teil arrangiert dieses Arrangement auf so mathematische Weise, daß die Rechnung ohne Rest aufgeht — er arrangiert also eine Zusammenkunft zwischen Frau und Freund, bei ders zu einem reinigenden und aufschlußgebenden Geständnis kommen muß. Leider macht Archibald als Dramenfigur den Fehler, diese seine Absicht nicht blos vor Friedrich und Charlotte, die im Dunkeln tappen sollen, sondern auch vor uns zu verbergen, die wir keinesfalls im Dunkeln tappen dürfen. Wir sehen zwei Akte lang nicht, worauf ein Intrigenspiel von beträchtlicher Verzwicktheit hinaus will. Dabei ist eine ‚Vertraute' in der Komödie, die zu ihrem menschlichen auf der Stelle auch einen dramatischen Wert gewänne, wenn sie — nicht grob und geradezu in Archibalds Plan eingeweiht würde, ihn aber in ihrer Klugheit durchschaute. Alfons Fedor Cohn scheint sich in dem Irrtum vieler Anfänger befunden zu haben: daß man ‚Spannung' am sichersten durch Unklarheit erzeugt. In Wahrheit erzeugt Unklarheit Abspannung. Lägen Archibalds Intentionen unzweideutig zutage, so wären wir ja noch immer neugierig genug, wie er sie durchsetzt: wie Charlotte und Friedrich die Probe bestehen, die er ihnen auferlegt. Jetzt geht es erst durch die Wüstenei einer bedrückenden Geheimniskrämerei, bis Charlotte sich vorübergehend in Marianne verwandelt, deren Liebe zu groß ist, um überhaupt einer Probe ausgesetzt werden zu dürfen; bis Friedrich Charlotten dadurch verliert, daß er sie freizugeben bereit ist, und Archibald sie dadurch zurückgewinnt, daß er niemals auf sie verzichten zu können erklärt. Archibald ist der bessere Kenner der Frauen, die nicht lose, sondern fest gehalten werden, die einem Manne nicht entbehrlich, son-

dern unentbehrlich sein wollen. Friedrich aber, unser neuer Paris, der Hera nicht gefesselt hat, wird sich an Venus, ob es auch eine Venus vulgivaga ist, und an Athene, jener buckligen Vertrauten, schadlos halten.

Diese Menschen hat Alfons Fedor Cohn in das London des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts gestellt. Das hat er nicht aus Dichterlaune, das hat er offenbar mit voller Ueberlegung getan. Seine Komödie wäre ein Redestück, seine Personen wären Begriffe, Standpunktvertreter, bloße Dialektiker geblieben, wenn er nicht ein Milieu für sie gefunden hätte, in dem, mehr noch: durch das sie Blut und Farbe erhalten. Die Seelenfreundschaft zwischen Friedrich und Charlotte; das Versteckspiel, das dieser deutsche Romantiker jahrelang unbewußt mit seiner Geschlechtlichkeit treibt; die Humanität und Bildung eines Soldaten wie dieses Sir Archibald; die unverbitterte Skepsis der verwachsenen Desirée; die geistreiche Lüsternheit eines Abbés: das alles, mag und muß es sich auch in der Sprache unsrer Gegenwart ausdrücken, ist seinem Wesen nach am ehesten in den Jahren nach der französischen Revolution zu denken. Oder vielleicht richtiger: Cohn hat seinem schwachen Drama soviel Atmosphäre und Zeitkolorit gegeben, daß es entweder gar nicht oder nur im London des Jahres 1799 existieren kann. Die Umwelt der Komödie hat eine Evidenz gewonnen, die der Welt der Komödie noch abgibt und sie überhaupt erst zu einer Komödie macht. Ohne diese Umwelt wäre die Gattungsbezeichnung sinnlos. In den bewegenden Vorgängen und in den entscheidenden Gesprächen waltet eine Pathetik, die kaum jemals sentimentaler wird, als sie, bei diesem Gegenstand und in dieser Zeit, werden darf, die aber dem Endzweck und der Tendenz der Dichtung schließlich doch zuwider ist. Archibald will erziehen, ist seiner Sache souverän sicher und behält Recht. Also eine Erziehungskomödie, für die der Autor hätte Humor haben müssen. Er hat zu wenig, weil er ihn nicht in den Hauptgestalten, nicht einmal in diesem Archibald, sondern nur in den Nebenfiguren und ihren Episoden hat. Aber diese Episoden grenzen so nah an die eigentliche Handlung, daß von ihnen zuweilen auch ein leichter Wind zu ihr hinüberweht und allen Dunst für kurze, allzu kurze Zeit zerteilt. In jedem Falle ist das Stück voll von Begabung. Cohn sieht menschliche Konflikte. Er hat Sinn für bunte Bilder und Geschmack genug, der Form seiner leichten Paradoxe nicht Erkenntnisse zuzumuten, die diese Form sprengen würden. Was ihm fehlt, ist das rechte Zutrauen zu seiner eigenen Ironie, die sich nur an das Drumherum wagt, statt gerade den Kern in die Region der Weisheit zu erheben.

Das alles liest man. Was aber sieht man im Hebbeltheater?

Ein Stück, das allerdings die erbarmungslosen Kritiken der Tageszeitungen in etwas verständlich macht. Es ist ein Fall für viele. Darum sollten endlich die Autoren von ihren Verlegern verlangen, daß sie das Buch rechtzeitig an die Presse schicken; sollten die Kritiker, da die Zeitungsbesitzer es nicht tun, von sich selber verlangen, daß sie das Buch vor der Aufführung lesen. Beschönigt die Aufführung, so ist es nur billig, daß die Wahrheit über das Stück zutage kommt. Verpfuscht die Aufführung, so wird der Autor vor schwerem Schaden bewahrt. Alfons Fedor Cohn wird vermutlich noch lange unter dem Mißerfolg seines Dramas zu leiden haben, den er nicht sich zuzuschreiben hat, sondern den bedauerlichen Tatsachen, daß Herr Karl Johannes Schwarz für den Posten eines Regisseurs ganz ungewöhnlich unbefähigt ist, und daß man mehr als er und mehr als unsre Kritiker vom Theater verstehen muß, um das auch ohne Kenntnis des Buches zu merken. Worin die Kraft der Komödie beruht, hat dieser Regisseur entweder gar nicht empfunden oder nicht darstellen können. Alle Espritflämmchen des Dialogs waren ausgepustet. Von einer zeitcharakteristischen Figur wie dem Abbé war ungebührlich viel gestrichen. Das Kolorit war verwischt. Der zweite Akt spielt in dem Logengang eines Theater während einer sensationellen Vorstellung, die das Publikum durcheinander treibt, und von der Lärm und Stimmung selbstverständlich in den Gang dringen. Es ist ein höchst reizvolles Geflacker von Lebenslust, Medisance, Witz und Erotik und dient als unmaterieller Hintergrund zu den ernsten Dingen, die Archibald, Charlotte und Friedrich miteinander auszumachen haben. Im Hebbeltheater ist dieser Akt ein steifes, einförmiges lebloses Etwas; das Publikum fällt weg, der Logengang gleicht einem bessern Hotelkorridor, und mit gemessener Feierlichkeit tritt ein Paar nach dem andern zum Zwiegespräch an. Die Einzelleistungen sind nicht alle schlecht. Für Kayßler spielte am zweiten Abend den Archibald (dessen Namen niemand richtig aussprach) Herr Ehrens, mit guten Momenten, aber ohne den Text zu beherrschen, also auch ohne der Gestalt die Ueberlegenheit geben zu können, von der sie lebt. Darunter litt offenbar Frau Fehdmer mit, die entweder ganz tonlos wurde oder sich zu einer pompösen, heroinenhaften Tragik verstieg. Als ihr Friedrich bewies ein unbekannter und durchaus unfertiger Herr Nowotny ein ausgesprochenes Talent für zarte, adlige, weltschmerzliche, wirklichkeitsscheue Jünglinge. Er allein traf den Ernst der Komödie, wie allein Maria Mayer ihre Heiterkeit traf: sie hatte jene intelligente Anmut, die nicht nur die Dame Désirée ziert, sondern auch die stärkste Note des Dichters Alfons Fedor Cohn zu sein scheint.

Der Dichter / von Egon Friedell (Fortsetzung)

Idealisten und Realisten

Idealismus ist Wille, und zwar Wille in der gebieterischsten Form. Nun hat sich ja allerdings die merkwürdige Ansicht Geltung verschafft, der Idealist — und insonderheit seine Haupttypen: der Dichter, Künstler, Gelehrte — sei ein Träumer. Der ‚Gedankenheld‘ weiß nichts vom Leben und ist in allen Fragen des Tages ein hilfloses Kind, eine Beute der ‚praktischen‘ Naturen. Diese Idee gehört in die Gruppe jener vollendeten Unwahrheiten, die so lange in gedankenlosen Köpfen kursiert haben, bis man sie für wahr genommen hat. Sie dürfte durch zweierlei entstanden sein: erstens durch die verlogenen Lebensbeschreibungen, verlogenen Wandbilder, verlogenen Gedichte, die das Leben des Philisters umgeben, und zweitens durch die Eitelkeit eben desselben Philisters, der doch wenigstens etwas vor den ‚Geistern der Nation‘ voraushaben möchte und daher eine saubere und genaue Teilung vorgenommen hat: Im Reich des Geistes bist du der Herr; im Praktischen, im wirklichen Leben bin ich dir über. Nicht ohne einen verächtlichen kleinen Seitenblick, der ungefähr soviel besagen will wie: Deine Dichterei ist ja ganz hübsch, aber was nützt sie dir? Auf diese Art hat man sich daran gewöhnt, im Dichter eine Art Idioten besserer Kategorie zu sehen, der eigentlich eine sehr jämmerliche und lächerliche Figur wäre, wenn er nicht zufällig ein paar Bücher geschrieben hätte, die der Hundertste liest und der Tausendste versteht.

Zu alledem kann man nur sagen: wenn ein Idealist ein Geschöpf ist, das blind und stumpf durchs Leben geht, dann müßten nicht die Dichter, sondern die dümmsten und ordinärsten Menschen die größten Idealisten sein; und wenn Idealismus den Mangel an Umsicht und praktischer Weltklugheit in sich schließt, dann waren weder Goethe noch Schiller, weder Kant noch Schopenhauer und überhaupt die wenigsten bedeutenden Menschen Idealisten.

Wenn jemand in seinen häuslichen und ökonomischen Verhältnissen ungeordnet ist, so ist das unter allen Umständen ein persönlicher Defekt, vielleicht ein verzeihlicher, aber keinesfalls etwa deshalb verzeihlich, weil dieser Jemand ein Dichter ist. Wenn es auch allerdings selten vorgekommen ist, daß Dichter und Denker sich große Vermögen erwarben oder sehr hohe Staatsstellungen bekleideten, so muß man doch hierbei sehr wohl zwischen Nichtwollen und Nichtkönnen unterscheiden. Es ist freilich nicht gut möglich, daß jemand gleichzeitig Tragödien schreibt und Fabriken leitet, Philosophie treibt und Staatsaktionen durchführt, wenn er nämlich beides gründlich nehmen will. Aber man darf daraus noch lange nicht folgern, daß es sich hier um Fähig-

keiten handelt, die einander ausschließen. Es ist überhaupt mit allen diesen Fächerungen etwas sehr Mißliches: sie nehmen sich auf dem Papier sehr gut aus und dienen dem allgemeinen menschlichen Generalisationstrieb, der sehr oft nichts weiter ist, als Denkfaulheit; aber die Wirklichkeit geht meistens andre Wege.

Thales inszenierte einmal mit Erfolg eine Art Oeltrust: er tat dies nicht aus Gewinnsucht, sondern um zu beweisen, daß der Philosoph sehr gut die kaufmännischen Dinge beherrschen könne, während das Umgekehrte nicht der Fall sei. Friedrich der Große war einer der feinsten Schriftsteller seiner Zeit. Schiller war ein Finanzgenie. Als eine Bank, bei der Schopenhauer hohe Depots hatte, fallierte, war Schopenhauer der einzige, der durch ein höchst geschicktes Manöver seine ganze Einlage rettete. Kant, der von Bettlern abstammte und sein Leben lang von seinen Büchern und Kollegien ein Bettelhonorar bezog, brachte es dennoch durch kluge Transaktionen zuwege, daß er bei seinem Tode ein ansehnliches Vermögen hinterlassen konnte. Bacon, Locke, Leibniz hatten verantwortungsvolle Staatsposten inne. Thoreau hatte eine Bleistiftfabrik. Shakespeare war Bodenspekulant. Tizian war ein gerissener Holzhändler. Und so weiter.

Es wäre auch ganz absurd, wenn es anders wäre. Warum sollte ein bestimmtes Maß an organisatorischer Kraft und psychologischem Scharfblick, das gewöhnlich für Dramatik oder Vernunftkritik verwendet wird, plötzlich versagen, wenn es auf Handel oder Politik angewendet werden soll? Der Feldherr, der Dramatiker und der Kaufmann haben im Grunde dasselbe Thema. Es hat keinen Sinn, zwischen der Tätigkeit eines Napoleon und eines Shakespeare einen essentiellen Unterschied zu machen.

Aber lassen wir die Heroen und wenden wir uns zu den kleinen Wirkungskreisen. Es ist klar, daß auch hier Idealismus etwas Aktives ist. Ein Schwätzer oder Träumer ist niemals ein Idealist, sondern ein Schwächling und Schwachkopf. Es ist ein gleich niedriges Schauspiel, wenn geistlose und ordinäre Menschen mit ihrem ‚Realismus‘ großtun, und wenn unfähige und schlappe Naturen sich als ‚Idealisten‘ aufspielen. Und es ist nur gerecht, wenn ein solcher Realist der Verachtung und ein solcher Idealist der Lächerlichkeit verfällt.

Der echte Idealismus ist nichts Weltfremdes und Abstraktes; er blickt nicht verächtlich und selbstgefällig aus unnahbaren Gedankenhöhen auf die gemeine Welt der Wirklichkeiten, sondern er hat einen unwiderstehlichen Zug zum Wirken und Handeln. Der echte Idealist hat einen wahren Paroxysmus, seine Ideen durchzusetzen. Nur der falsche Idealismus des Verkümmerten rächt sich an der Realität, mit der er nicht fertig wurde, durch dunkle und geringschätzige Reden. Einen einzigen Fall allerdings müssen wir gerechterweise ausnehmen. Es gibt in der

Tat einige wenige Menschen, die wirklich mit dem realen Leben nichts anzufangen wissen, weil sie inbezug auf Reinheit, Schönheit und Vornehmheit gewissermaßen hyperästhetisch sind. Jedoch diese Menschen sind viel seltener, als man glaubt, und man würde gut tun, immer erst sehr genau und lange nachzuprüfen, ehe man einen Menschen in diese Ehrenklasse einreiht.

Ueberhaupt: wenn man die Begriffe Realist und Idealist richtig faßt, so decken sie sich; wenn man sie falsch faßt, so fallen sie auseinander und können im Munde eines vernünftigen Menschen nur Schimpfworte bedeuten. Die Menschheit ist niemals realistisch oder idealistisch: sie ist immer beides zugleich. Bisweilen scheint es, als habe die eine Richtung die andre dauernd verdrängt; aber als geheime Unterströmung besteht jene doch fort. Der Realismus ist die Kraft, die das Leben auf eine höhere Stufe hebt und ihm einen tiefern Sinn gibt. Der Realismus macht das Leben möglich, der Idealismus macht das Leben erträglich. Und die Natur hat die merkwürdige und wunderbare Fähigkeit, diese beiden Kräfte in stetem Gleichgewicht zu halten und immer die eine gegen die andre auszuspielen. Vor etwa hundert Jahren befand sich das deutsche Geistesleben in einer eigenartigen Krise. Das öffentliche Leben konnte den geistigen Potenzen keine Nahrung und kein Arbeitsfeld bieten. Die Folge war bei den hervorragenden geistigen Kapazitäten eine lebhafte und bewußte Abkehr von der Außenwelt und eine liebevolle und tiefe Versenkung in das Innenleben: dies wurde die Parole des Zeitalters. So kam es, daß in dieser Zeit Deutschland einen außerordentlichen politischen Tiefstand und zugleich den Höhepunkt seines geistigen Lebens erreichte. Aber hier lag auch eine große Gefahr. Alles drohte sich zu vergeistigen und in reine Begriffe und Ideen zu sublimieren. Die Welt war im Grunde nichts mehr als ein bloßer Schattenwurf des Geistes, eine Realität zweiter Ordnnug, eine Illusion. Aber in demselben Augenblick erschienen Männer wie Napoleon, Goethe und Humboldt und lenkten die Blicke wieder auf die konkrete Welt. Und umgekehrt: wenn die menschliche Gesellschaft sich in eine große Fabrik oder Aktiengesellschaft zu verwandeln droht, so schickt die Natur immer wieder einige auserlesene Männer, die der Welt der Dividende den Krieg erklären und mit der Kraft ihres Herzens alle geltenden Werte ins Schwanken bringen. Nirgends hatte der Materialismus gefahrdrohendere Dimensionen angenommen als in Amerika, aber auch nirgends sind so begeisterte Dichter und Denker als Vorkämpfer der idealistischen Weltanschauung erschienen wie dort.

Die Bösen

Wir müßten nun wohl auch ein Wort über die Bösen reden. Aber diese sind schwer zu charakterisieren, denn sie haben eigentlich nur

negative Eigenschaften. Sie sind die Ungenialen, die Menschen ohne Dichterkeim, die Nichtidealisten, die Unpoetischen. Sie sind unsicher. Sie haben stets ein heimliches, tastendes Wesen, als ob sie etwas zu verbergen und zu vertuschen hätten. Sie sind von der Natur abgefallen, und da sie dies dunkel fühlen, so haben sie fortwährend ein schlechtes Gewissen. Sie sind fortwährend in Fechterstellung. Das kleinste Geräusch erschreckt sie. Sie suchen zwar zumeist ihre ängstliche Unsicherheit durch ein besonders dreistes und aggressives Wesen zu verhüllen, aber ihre Dreistigkeit ist die eines Schauspielers, der aus Lampenfieber übertrieben lebhafte Bewegungen macht.

Sie sind häßlich. Schon ihre Gesichter haben einen sonderbar gespannten, verzerrten Ausdruck. Sie sind unglücklich. Weil sie sich keiner Stunde voll hingeben können, darum gehört auch keine Stunde ihnen. Sie sind krank. Sie sind Mißbildungen, Freaks, pathologische Probleme. Sie sind lächerlich. Sie sind verzeichnet, krumm, Karikaturen der Natur. Sie sind unbedeutend. Sie sagen und denken nie etwas von Belang, weil sie selbst nicht von Belang sind.

Weil sie nicht unter der Herrschaft einer Idee stehen, darum sind sie ohne Balance und innere Selbstregulierung. Sie haben sich ganz auf sich selbst und die ohnmächtigen Kräfte ihres kleinen Einzelorganismus gestellt, statt die gesamten Kräfte des Weltalls zu Hilfe zu rufen, was jeder Idealist tut. Daher kann man sagen: Sie sind vor allem dumm. Sie sind Lebensanalphabeten. Sie sind Dilettanten. Sie sind ihr ganzes Dasein lang in irgendwelchen plumpen Versuchen befangen, die sie Macht oder Reichtum nennen, und daher Zeit ihres Lebens grenzenlos borniert, und sie sterben, ohne den Sinn des Lebens erkannt zu haben. Sie verstehen die Menschen nicht, denn sie haben keine Brücken zu ihnen. Sie verstehen die Natur nicht, denn sie wissen nicht, daß die Natur idealistisch ist.

In der Tat besteht ein bestimmtes Wechselverhältnis zwischen Güte und Intelligenz. Dies zeigt sich schon im Tierreich. Die intelligentesten Tiere — Elefanten und Hunde — sind auch die gutmütigsten, und die Bosheit des Affen ist mehr sprichwörtlich als wahr, denn sie ist nichts andres als Spieltrieb und Humor, eine Eigenschaft, die stets Güte voraussetzt. Und was die Menschen betrifft, so gibt es sicher eine bestimmte Stufe der Intelligenz, auf der es schlechthin nicht mehr möglich ist, anders als gut zu sein. Dabei darf man freilich nicht an Sentimentalität denken. Sentimentalität und Güte sind Gegensätze. Das hat niemand deutlicher bewiesen als Nietzsche.

Ebenso wie Intelligenz und Güte sind auch Dummheit und Bösartigkeit bis zu einem gewissen Grade korrespondierende Erscheinungen. Die sprichwörtliche Doppeleigenschaft ‚dumm und gutmütig‘ ist in der Empirie selten. Ausgesprochen dumme Menschen sind niemals wirk-

lich gutmütig. Wie wäre das auch möglich? Sie sehen viel zu wenig Beziehungen, als daß sie liebevoll und gütig sein könnten. Sie sind zu blind und beschränkt, um das Recht im Unrecht zu erkennen und daher andern Menschen Geltung einzuräumen. Auch sind sie viel zu sehr damit beschäftigt, ihre eigene Dummheit möglichst ungefährdet durchs Leben zu lotsen, als daß sie die Zeit fänden, sich um andre zu bekümmern.

Die Dichter

Aber kehren wir zu den Dichtern zurück. Wir sagten vorhin, daß sie in der Gruppe der Guten eine Sonderstellung einnehmen. Und zwar tun sie das durch zweierlei. Zunächst: sie haben die Gabe des Realisierens. In den übrigen Menschen ihres Schlages schlafen die Dichtungen einen tiefen, ewigen Schlaf, den kein noch so lauter Weckruf von draußen erwecken kann. Auch die andern sind Dichter, aber stumme, hilflose Dichter, Dichter ohne Organe. Diese wenigen Ausnahmenaturen aber haben die erstaunliche, ja paradoxe Fähigkeit, Dichtungen in Taten umzusetzen, Phantasien zu Körpern zu verdichten. Sie sind die großen Verwirklicher und Umsetzer. Sie sind vielleicht die einzigen positiven Größen in einer Welt, in der alles vorgestellt und relativ ist. Sie sind eine Art Zauberer. Auch sind die Vorstellungen bei ihnen keineswegs so vage wie bei den andern. Sie erleben, was die andern träumen. Worin sonst sollte wohl der Unterschied liegen? Die Welt war zu allen Zeiten voll von Heilanden, und doch gibt es nur einen Heiland, weil es nur einen gab, der diese Dinge nicht träumte, sondern erlebte.

Sodann: die Fähigkeit der Assoziation ist bei ihnen weit höher entwickelt. Sie sehen mehr Verbindungsmöglichkeiten als die andern. Die Phantasie des Dichters ist nichts andres als eine unter vervielfachtem Hochdruck arbeitende Gehirntätigkeit. Phantasie, die anders arbeitet, ist leer. Um es physiologisch auszudrücken: der Dichter exzelliert durch die Fähigkeit, auf einen empfangenen Reiz komplizierter, reichhaltiger und intensiver zu reagieren. Seine Apperzeption arbeitet fleißiger und beziehungsvoller. Mit einem Wort: er hat mehr innere Selbsttätigkeit. Dies ist das Gemeinsame eines Kant, Shakespeare, Bismarck und Helmholtz.

Daher die viel bestaunte Gabe der Dichter, allerlei zu erraten, aus Rudimenten Totalitäten zu machen. Daher ihre prophetischen Kräfte. Daher ihre Fähigkeit, sich in die Vergangenheit zu versetzen. Sie beweisen uns durch all dies, daß die menschliche Seele keine tabula rasa ist, wie Locke behauptet hat, sondern daß sie sich ähnlich verhält wie die Abziehbilder der Kinder, die, entsprechend angefeuchtet, allmählich zum Vorschein kommen. In uns steckt eine kolossale Summe

von Vorerlebnissen, und diese können durch entsprechende Reize aus uns herausgelockt werden.

Ihr Hauptmerkmal aber ist dies: Ihr Idealismus hat ein größeres Objekt. Sie sind gewissermaßen abstrakter als die andern Idealisten. Wir Alltagsmenschen haben ein Privatherz für die Base, den Bruder, die Braut, den Kanarienvogel. Aber das wahre Genie mag nichts von diesen Privatdingen wissen. Es kennt nur einen Gegenstand zärtlicher Neigung: die Evolution der Menschheit.

Daher kommt es, daß kurzsichtige Menschen immer wieder behaupten können, zwischen den Biographien der großen Genies und dem, was diese Genies gelehrt haben, bestehe kein Einklang. Sie sagen: Diese sogenannten großen Männer waren im Grunde die größten Egoisten; sie haben ein paar schöne Kunstwerke geschaffen oder ein paar große Schlachten geschlagen, aber gute Menschen waren sie nicht.

Diese Leute gehen von der Ansicht aus: um ein guter Mensch zu sein, müsse man alle seine Schulden bezahlt und alle seine Geliebten geheiratet haben. Sie weisen darauf hin, daß Bacon als Beamter bestechlich war, daß Goethe die Friederike sitzen ließ, daß Hegel seinen Kollegen Beneke hinausgebissen hat, daß Schopenhauer ein Aufwarteweib die Treppe hinunterwarf, und daß Ibsen ein Grobian war.

Aber darauf läßt sich mancherlei erwidern. Zunächst: jedes Leben setzt sich aus Handlungen zusammen, und Handlungen sind eine unsichere und zweideutige Sache. Man müßte alle Triebfedern kennen, und man kennt niemals alle Triebfedern. Zudem gehören diese Handlungen einer Vergangenheit an, die es nicht mehr gibt. Aber die Werke, die diese Männer geschaffen haben, gehören der Gegenwart und leben.

Sodann kommt auch alles auf die Beurteilungsart an. Sie waren Alkoholiker, aber vielleicht nur aus Zorn über gewisse häßliche Realitäten; sie waren treulose Liebhaber, aber vielleicht nur, weil das Weib die höchsten Anforderungen, die ihr Idealismus an den Menschen stellte, nicht befriedigte; ja sie waren sogar bisweilen Neurastheniker aber vielleicht befähigte gerade dies sie zu feinerer Nachempfindung und unmittelbarerer Erkenntnis fremder Leiden.

Und schließlich sind alle diese biographischen Fragen sekundär und äußerlich. Vielleicht hatten sie wirklich keine Zeit für die landläufige Güte. Vielleicht hatten alle diese Standpunkte einer vulgären Ethik in ihrem ethischen System keinen Platz. Ueberhaupt ist diese ganze Problemstellung falsch. Wenn wir Bacons Werke lesen, so sind wir nicht berechtigt zu sagen: Dieser Mann war in seiner Amtsführung nicht einwandfrei, folglich können seine Bücher keinen ethischen Wert haben. Wohl aber dürfen wir den umgekehrten Schluß ziehen, indem wir sagen: Wer die Gabe besaß, so tief in das Wesen und die Geheim-

nisse der Natur einzudringen, der kann kein verwerflicher Charakter gewesen sein, denn unsaubere Gesellen pflegt die Natur nicht zu ihren Vertrauten zu machen. Niemals noch hat man gehört, daß ein boshafter, geiziger, verlogener oder hochmütiger Mensch ein großer Naturforscher war. Und ebensowenig können wir uns vorstellen, daß ein Mensch, der sich durch eine solche Kühnheit und Unabhängigkeit des Denkens auszeichnete, eine gemeine Seele gehabt haben soll. Wir hören, daß Ibsen ein grober, unzugänglicher und rücksichtsloser Mensch war. Aber was soll uns dieser Klatsch? Hier sind seine Werke. Wer Ibsens Herz kennen will, der frage die kleine Hedwig Ekdal, den unglücklichen Ulrik Brendel, den Doktor Stockmann, den Kaiser Julian. Diese Gestalten sind ein größerer Beweis von Herz als liebenswürdige Reden und freundliches Benehmen.

Dem Genie ist die Menschheit wichtiger als die Menschen. Kein Einzelwesen vermag seine Liebe auszufüllen. Was kann ihm eine Gattin oder ein Sohn bedeuten? Aber gerade dadurch zeigt es, daß sein Idealismus dem aller andern Menschen ungeheuer überlegen ist. Welchen andern Sinn könnte das Wort Jesu haben: „So jemand zu mir kommt und hasset nicht seinen Vater, Mutter, Weib, Kinder, Brüder, Schwestern, auch dazu sein eigenes Leben, der kann nicht mein Jünger sein.“ Das ist nicht Askese und Weltflucht: das ist ein Wort der höchsten, der tätigsten Nächstenliebe, die nicht beim Nachbarhaus Halt macht, sondern den Planeten umspannt. (Schluß folgt)

Auf einer leeren Bühne / von Julius Bab

Wie Wolken schwelen die Kulissen nieder,
wie Regen rauschts im Leeren dieses Raums,
turmhohes Dunkel drängt auf meine Lider,
der Bretterboden ächzt mein Schreiten wieder:
Das ist das Stöhnen eines Fiebertraums.

Das ists, was über Abend prunkt und glüht,
weint, jauchzt und jagt in schimmernden Gestalten,
das ists, was züngelt, zuckt und funkt und sprüht,
was mehr als Sonne sich zu scheinen müht,
und mehr verspricht, als Gott uns je gehalten.

Wo ist dein Herz, du ausgehöhlte Brust?
Wohin, du schwarzes Nichts, floß deine Welt?
Wohin vertat ich Tag und Leid und Last?
Nie hab ich deinen Namen wahr gewußt —:
Du bist der Tod, der mich in Händen hält,

Cristina in Budapest / von Eugen Mohacsi

Es ist wirklich tragikomisch, wie ‚Cristinas Heimreise‘ in Budapest vor einem Publikum, das Hofmannsthals Werke kennnt, hochschätzt und liebt und mit dem Vorsatz ins Theater kam, einem deutschen Dichter in der Fremde Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, jämmerlich zu Falle kam. Man war seit Tagen für den Autor begeistert: hatte man doch über das berliner Mißgeschick der Komödie in den Zeitungen gelesen. Man fühlte sich geschmeichelt, ein berliner Gottesurteil überprüfen zu dürfen, und stürmte Buchhandlungen und Leihbibliotheken um Hofmannsthals neuestes Werk. Auf der Galerie gab es junge Leute, die der Aufführung Wort für Wort im Buch folgten, als ob es eine Opernpartitur wäre. Aber keine Zeile blieb aus, keine Zutaten fielen auf. Hofmannsthal opferte nicht einen einzigen Satz, und er tat wohl daran. Man ging in alles ein, was in den Zeilen stand, zwischen den Zeilen schwebte, empfand voll den Stimmungszauber des dekadenten Venedig, berauschte sich an Moissi-Florindos Stimme, verliebte sich in Heims-Cristinas ländliche Jungfräulichkeit, erbaute sich an Diegelmann-Tomasos Treuherzigkeit, ergötzte sich an Schildkraut-Pedros groteskem Halbbarbarentum, und alles schlug ein, kein Wort und kein Witz ging verloren. Im budapester Lustspieltheater war, alles in allem, das beste, dankbarste Publikum der Welt versammelt — ach, und ‚Cristinas Heimreise‘ hat doch Fiasko erlitten.

Das kam aber so. Nach Ende des zweiten Aktes, wo Florindo die Verführte verläßt, um sich nach Venedig zur Einholung der Ehedispensation zu begeben, und seiner Braut den Kapitän als Begleiter aufdringt, wartete das Publikum der Dinge, die noch kommen mußten. Aha, dachte man sich, jetzt wird umgearbeitet. Der dritte Akt muß den Ausschlag geben. Da tritt plötzlich ein Herr vor den Vorhang und ruft: „Das Stück ist aus!“ Das will man nicht glauben, kann man nicht glauben, und doch ist es so. Die ‚Umarbeitung‘ von ‚Cristinas Heimreise‘ ist vor dem dritten Akt aus. Hofmannsthal, dem das Herz um jede weggelassene Zeile blutet, hat seiner Komödie ein Stück Fleisch, einen wesentlichen Teil, den rechten Arm weggeschnitten und dem Moloch Publikum auf den Altar gelegt. Aber nun ist das Stück als Bühnenwerk vollends ein Krüppel. Als Dichtung? Vielleicht nicht. Florindo, der Gott des Augenblicks, der sein Leben darum geben könnte, einem unbekannten, schönen Weib die Hand zu küssen, der ganz in der Minute aufgeht, reist nun in Gesellschaft fremder Leute ab; aber ein sechzehnjähriges, trauriges, in sich gekehrtes Mädchen ist darunter, und da wissen wir schon: Florindo kehrt niemals wieder. Und der Kapitän, der zur Treue geboren ist, wie sein Malaye, wird Cristina ein treuer Hund sein und sie bewachen und sie zur Frau begehren. Eigentlich können wir das alles auch ohne einen besondern Akt wissen. Aber das wohlpräparierte budapester Publikum sah sich um seinen dritten Akt, der doch wirklich nur noch leise austönt, betrogen, betrogen. Man empfand das Werk als Torso und verließ mit dem Gefühl der Unbefriedigtheit, beinahe wütend das Haus. Das war die budapester Tragikomödie der Hofmannsthalschen Komödie.

Operettenlibretti / von Walter Turszinsky

Zuviel, zuviel, o daß ich nun erwachte! Selbst Tannhäuser hatte endlich die Sehnsucht, sich aus dem schwülen Parfüm des Hörselberges in die angenehm ernüchternde Luft des Thüringer Waldes zu retten. Auch dem Weltenbummler Odysseus war es, wenn wir recht berichtet sind, schließlich erwünscht, nach den Damen Kalypso und Circe wieder einmal die heimische, vom Sauhirten Eumäus sauber gefegte Erde zu küssen. Kurz, wenn ich das weise Wort des Nathan Treppengeländer aus Czernowitz übernehmen darf: „Auch vor gebratenem Huhn kann einem mies werden." Nur die Operettenfreunde halten Stange. Die gewissen Librettisten und Komponisten, die das Glück hatten, sich beim Beginn der Haussepanik im Börsensaal zu befinden, erleben mühelos die Verwandlung von armen Poeten und armen Musikanten zu Villen- und Automobilbesitzern und stehen plötzlich ohne sonderliches Schweißvergießen ganz oben auf des Lebens Hühnerleiter, die andern Glückssuchern auch sehr befleckte Stellen zeigen kann. Auf den Stufen sitzen sie nieder: ihr Schoß — zwischen Frackweste und Frackhose — wölbt sich nach innen und nimmt, wie das Innere einer Kassette, alle die blendend blanken Goldstücke, die knisternden blauen und braunen Scheine auf, die ihnen das Publikum zuwirft. Ein klirrender, klingender Goldregen stürmt nieder: Millionen bleiben auf dem Pflaster der Bezirke, innerhalb welcher um Glück und Unglück des Theaters gelost wird. Dabei kann jedem, der sich noch über Revolutionen und Evolutionen der Kunst zu erregen vermag, der gewisse Gallengeschmack auf die Zunge kommen, wenn er wieder einmal sieht, wie die Menge den Künstler, ja selbst den geschicktesten Kunsthandwerker knapp hält, wie sie aber den Pfuscher mit Segen überschüttet. Halten wir das Wort ‚Pfuscher' ruhig und dauernd fest! Ich spreche nicht von den Operettenkomponisten. Unter diesen findet man den glatten Walzerflaneur Franz Lehar, den kapriziösen Leo Fall, der ein Eigenbrödler zu sein wenigstens versucht, Oscar Straus, der seine Volkstümlichkeit, seine ‚Einfachheit' so kokett zur Schau trägt wie die Gardenie im Frackknopfloch. Jeder dieser drei Herren hat seine nicht zu überschätzenden, aber auch nicht wegzuleugnenden Meriten. Sie sind fleißig; und sie geben sich wenigstens Mühe, nicht zu vergessen, daß auch bei dem Geschäftsverkehr zwischen Publikum und Operettenfabrikanten der Leistung die Gegenleistung entsprechen müßte.

Müßte! Denn .... die Librettisten! Ich bin nicht engherzig und verurteile den Mann aus der Operettentextilbranche dieser Tage durchaus nicht dazu, sich mit Fremdworten, ich meine: mit künstlerischen Prinzipien herumzuplacken. Er soll nicht, in der Art seiner Vorfahren Meilhac und Halévy, zur Geisteshöhe eines Heinrich Heine hinanzuklimmen versuchen. Er soll nicht die Tantalusarbeit auf sich nehmen

müssen, einen Offenbach zu inspirieren: schließlich fehlt heut ja auch der Offenbach! Aber er soll nun deshalb doch nicht gleich weit unter die gut bürgerlichen Manieren jener Herren herabgehen, von deren Texten die Herren Genée und Suppé, die Millöcker und Johann Strauß abhängig waren. Auch bei diesen findet man von jenen Elementen, die Goethes Theaterdirektor in den Arbeiten seiner Helfer zu sehen wünschte, kaum die ‚Bedeutung', wohl aber ein wenig des Neuen und ein gerüttelt und geschüttelt Maß des Gefälligen. Man findet Gedankenatome, die sich zu lyrischen Liebenswürdigkeiten oder witzigen, kecken Coupletspielereien ausbauen. Jene Herren sind noch nicht verwöhnt durch die Gunst eines Publikums, das nicht die Einzelleistung, sondern das Genre auszeichnet; sie sind also auch noch nicht so träge und rücksichtslos, daß sie das nämliche Handlungsklischee von Operette zu Operette herübernehmen und das Bündnis zwischen Lebemann und Lebefrau, die Bezähmung der modernisierten Widerspenstigen, die Bändigung Hannas durch Danilo, Daisys durch Fredy, Nadinas durch Bumerli, Kittys durch Harry, Janas durch Karel, Angèles durch Renée ein Mal für alle Male als Inhalt beibehalten. Sechs Millionen Tantiemen — ich übertreibe nicht — für die sechsfache Ausschrotung der nämlichen Fabel: es ist ein bischen reichlich! Der Kavalier, der im Parkett sitzt, würde seinem Schneider die neue Hose um die Ohren hauen, wenn er bemerkte, daß der Lieferant die Bezahlung einer neuen Arbeit fordert, während er nur gewendete Pantalons überreicht. Aber das Publikum züchtet diese Schlamperei. Es hat dem Librettisten einer vergangenen Operetten-Aera, die einfallsreich, originell-fidel, korrekt, auch in der Sentimentalität nicht gemein war, Silber in die Tasche gesenkt — den Nachfolgern zahlt es mit purem Golde. Es erhält also nur seinen Lohn.

Auf meinem Schreibtisch liegen sechs Büchlein. Ihre Deckel steigern sich in der Farbe vom lichtesten Gelb bis zum härtesten Rot, hinweg über die Schattierungen eines gedämpften Grün, eines kräftigeren Grau. Und doch betrachte ich diese sechs Operettentextbüchlein mit erheblichem Respekt; denn jedes von ihnen hat dem, der es geschrieben, mit einer runden Million gedankt. In der Tat: es ist ein beängstigendes Gefühl, die Gegenleistung für den Ertrag von sechs Millionen in solcher Nähe zu haben. Und man wagt sich an die Nachprüfung dieser Leistung nur mit Zittern und Zagen und der Furcht, unter dem Eindruck des irgendwie Gewaltigen zum Liliputaner zu werden. Dann aber faßt man sich ein Herz, wirft das erste Deckblatt zurück, das den Namen ‚Die lustige Witwe' trägt, und findet unter einer Marschmelodie, die der ganzen Welt in die Ohren gejauchzt, gejubelt, gesungen, gefiedelt wurde, die mit Begeisterung und Tausendern bezahlt ist, diese Worte:

„Ja, das Studium der Weiber ist schwer,
Nimmt uns Männer verteufelt auch her:

Niemals kennt doch an Seele und Leib
Man das Weib, Weib, Weib, Weib, Weib.
Mädchen zart, Gretchen-Art, blondes Haar,
Mit dem treuesten Blauäugleinpaar,
Ob sie schwarz oder rot oder blond sind gefärbt,
Ist egal, man wird doch gegerbt."

Aber müßte nicht eigentlich, wer dieses schrieb und sich bezahlen läßt, gegerbt werden? Zu welcher Zensur hätte auch der liberalste Pädagoge Herrn Victor Léon, den Mann dieser Fünfweiberei, den Verfertiger dieser korrupten Satzkonstruktionen, den Erfinder dieser grauenvollen Sentenzenbanalitäten verknackt! Ich bin kein Beckmesser. Aber die Walzerschlager des ‚Gasparone' und des ‚Feldpredigers' beweisen, wie man zugleich populär und unprätentiös schreiben, wie man auch den leichtesten Text schleifen und hobeln kann, ohne gleich närrisch zu werden.

Immerhin: ‚Die lustige Witwe' war ein Anfang. Die Operettenlibrettisten hatten ihre Goldsporen noch nicht verdient. Sie mußten also sozusagen noch die Dehors wahren und ein ganz kleines bischen wenigstens an sich halten. Erst später durften sie sichs gestatten, beim Frühstückstee einen Operettenakt fertig zu dichten. Ich blättere die ‚Dollarprinzessin' auf. Der Hauptbonvivant Hans Freiherr von Schlick wirft seinen Auftrittsrefrain in die Menge:

„Möcht ein Plätzchen, goldnes Schätzchen,
O Fortuna, ach, bei dir!
Will dich hegen, will dich pflegen,
Lächelst du nur bischen mir."

Aber bevor man „bischen ihm" lächeln kann, fordert bereits Hansens Kommilitone, der forsche Fredy Wehrburg, die Aufmerksamkeit der geneigten Hörer für ein neues Stücklein artigen Reimstumpfsinns. Er singt:

„Ein Röslein auf der Heide war
Ja nie recht mein Geschmack,
Blondzöpfchen, blaues Augenpaar,
Das find ich alle Tack!
Ein Rößlein auf der Weide ja,
Ein Füllen zügellos,
Dem keiner je sich wagte nah:
So was, das ist famos!"

Während sich noch der Applaus diesem achtreihigen Massacre der deutschen Sprache „nahe wagt", führt ein Sprung mit Siebenmeilenstiefeln aus den Vereinigten Staaten von Nordamerika in das schottische Hochland, wo ‚Miß Dudelsack' zuhause ist. Aber die Sprachgrenzen, innerhalb welcher beide Damen, die smarte Amerikanerin und die mollige Schottin, hausen, scheinen die gleichen zu sein. Denn bereits die dritte Nummer des Textbuches von ‚Miß Dudelsack' verlangt für eine Familie Mac Humber mit folgenden Worten Raum:

„Wir sind die Macs, die edlen Macs, Mac Mac Mac Humbers!
Wer uns ansieht, der weiß beim ersten Blicke schon:
Das sind die Macs, die edlen Macs, Mac Mac Mac Humbers,
Die Zier und Blüte unsrer schottischen Nation.
Mac Mac Mac, Mac Mac Mac, Mac Mac Mac, Mac Mac Mac,
Mac Humbers!"

Man sagt, das sei eine ausgezeichnete Probe für die Volapük- oder Esperanto-Kenntnis der verantwortlichen Librettistenzwillinge. Dafür kehren sie in einem Duett zwischen zwei Angehörigen der ‚feinsten Kreise' zu ihrer Muttersprache zurück. Die beiden singenden Aristokraten heißen Harry und Kitty und lassen sich also vernehmen:

Harry: Lache nicht, Lady, lachen Sie nicht!
Kitty: Hahahahahahaha!
Harry: Machen Sie lieber ein ernstes Gesicht.
Kitty: Hahahahahahaha!
Tobe nicht, Gentleman, tobe nicht so —
So etwas geht mir nicht nah.
Harry: Hüte dich!
Kitty: Tobe nicht!
Harry: Lach nicht!
Beide: Oho!
Hahahahahahaha!

Aber mein Register würde ein Loch haben, wenn ich nicht noch die Worte verzeichnete, die das geschiedene Ehepaar der ‚Geschiedenen Frau' singt, wenn es, von der Melodie des Sektwalzers berauscht, fast erloschene Liebesflammen entzündet. Karel singt:

„Kind, du kannst tanzen — wie meine Frau.
Schmiegst dich und biegst dich — wie meine Frau.
Hast Pikantrien — wie meine Frau.
Läßt dich so ziehen — wie meine Frau.
Machst so und lachst so — wie meine Frau.
Wiegst so dein Köpfchen,
'S duftet dein Schöpfchen
So, so, wie meine Frau."

Und diese Worte, von Grazie umwittert, vom Hauch der Sinnlichkeit umzittert, beantwortet Jana, Karels Partnerin, mit dem delikaten Satz:

„Mensch, du kannst tanzen — ganz wie mein Mann" —

Mensch! Der Autor des nämlichen Textes hat Recht, wenn er weiterhin das Wesen aller Liebesdialektik mit diesen tiefsinnigen Worten kommentiert:

„Die Sprache der Liebe,
Wie ist sie doch so reich!
In allen Sprachen
Bleibt sie immer gleich!
Sie findet Worte,
Die es nirgends gibt.
Nur der kann sprechen sie,
Der aufrichtig und von Herzen liebt!

Und dafür sechs Millionen? Lache nicht, Lady! tobe nicht, Gentleman!

Spiel / von Alfred Auerbach

Du warst klein, ein Knabe zeitlebens. Aber in dir kreiste das Leben dreimal schneller während der kurzen Frist deines Daseins, als in dem typischen Theatergreis, der mit siebzig Jahren die Trophäen seines Theaterlebens vor sich hinpflanzt und liebäugelnd meint, ein unvergleichliches Leben seis gewesen. Du junges Blut, in dem alles pulste und pochte, in dem alles Intellekt war, du, früh vom Leid geweckt, wieviel lange, zähe Leben wiegt dein kleines, feines Dasein auf!

Als ich dich zum ersten Male sah, warst du ein Schulknabe von fünfzehn Jahren. Unter Waisenknaben wuchsest du auf, du gramgeweckter Bursch. Und sahst als Kind schon mit dem leidüberlegenen Lächeln vor dich hin und ins Getriebe, wie ein Philosoph. Wie war der Ton deiner Stimme schon so wissend, nicht so wie der andern Kinder, nein, metallen, tief und voll klang schon dein Wort und gab den Schwerklang; gab darüber glockenhelles Jubilieren, hin und her, her und hin. Und warst doch nur ein dürftiges Körperchen! Du sagtest früh, der einzige Beruf, den du dir denken könntest, sei die Bühne. Wir Kurzsichtigen, Engherzigen, Allzubedenklichen sahen dich, kleines Kerlchen, an und lachten. Du lachtest mit und gingst ruhig deinem Ziele zu. Wir zuckten mitleidig und sehr weise die Achseln und waren schuld, daß du ein halbes Jahr als Kaufmannslehrling frontest. Du zürntest uns nicht, gingst weiter, sahst über klägliche Geschäftsbücher mit hellen Augen weg. Deine Stunde kam so selbstverständlich, du schlossest ruhig die Bücher und sagtest lächelnd: „Ich mag nicht mehr." Wir redeten von Ernst und Schwere, von Pflichten, Mißgeschick; wir deuteten auf die Zerbrochenen, Gescheiterten — du aber lächeltest. Die ‚Leute' kamen, die sich notwendig um den Fall gruppieren mußten, dem Jungen unter die Arme zu greifen, oder auch nur, um des Rates billige Münze aus der Tasche zu ziehen. Diese Leute sprachen von akademischen Erfordernissen. Du mußtest, Vielgeduldiger, noch dieser Taufe harren. Und man nahm die öffentliche Weihehandlung mit dir vor, auf Wunsch der Leute. Wie dein Gesichtchen strahlte, Uebermut wars, Freude an dem Puppenspiel, und wieder tief mitleidiges Verstehen, wo wir mit Groll und scharfen Worten krittelnd seitab standen. Gesalbt, akademisch geölt, gingst du hinauf, du kleiner König, und spieltest. Du sprachst nie Böses von der Welt der Bühne, die wir Schauspieler selbst so gerne tadeln, du sprachst nie schlecht von der Komödie. Wir reden gar so viel von Gemeinheit, von Intrige; du aber sahst nichts von alledem, du spieltest — alles andre galt dir nichts. Wir zuckten immer noch die Achseln, als wir hörten, daß du alte Männer spieltest, du kleiner Bub. Alte, weltüberlegene, humorzwinkernde Männlein, die freuten dich, die bosseltest du, Tausendkünstler, die

kicherten und hüstelten und strichen mit lieben, zittrigen Händen und weichen, weisen Worten den jungen Leidenden Falten aus der Stirn. Solche Greise spieltest du! Den Sommer über darbtest du in den Städtlein, die einer Schmiere kaum den Abfall gönnten. Du schufst dir ein blühendes Idyll aus den kleinen, engherzigen, muffigen Oertchen und erzähltest uns Wunder.

Der Winter kam, der dir Erfüllung brachte. Dich reizten ganz absonderlich die Bösen auf der Bühne, die man rot und offensichtlich grell bemalte, solange man da literarisch noch rücksichtsloser war.

Und gegen Weihnacht solltest du den Franz Moor spielen.

Wie drücktest du mir da die Hand, als du die Freude mir berichtet. Das war das Höchste, was sollte da noch kommen? Den Franz mit seinem Geist gestalten, das Böse als Lebensprinzip verzeihend begreifen, das reizte dich. Der Abend kam. Du gabst dein junges Leben ganz dem Spiele hin.

Und plötzlich schien deine Kraft erschöpft. Die Kollegen sagten, du seiest krank. Sie wollten dich schon von der Bühne tragen. Wie wehrtest du dich! Nein! Noch nicht! Du hieltest aus! Dann trug man dich nach Haus. Man hüllte dich, geschminkt, so wie du warst, in deine letzten Kleider. Man klagte über deiner Leiche, redete so viel . . . . du schienst zu alledem zu lächeln. Einer sagte: Der Arme hätte noch so viel Schönes leisten können!

Du aber schienst zu antworten: Wieso denn? Ich hab doch treu mein Spiel zu End' gespielt — ich hab mich doch erfüllt! Nun laßt mich ruhn!

Rundschau

Vom Burgtheater

Der Heyse-Abend, den der Baron Berger zu Ehren des achtzigjährigen Dichters zelebrierte, erwies sich als ein Akt recht pietätloser Pietät. Er geriet so langweilig, wie alle Feierlichkeiten zu geraten pflegen, die nicht ein wirkliches Gefühl, sondern ein Kalenderzufall diktiert hat. Die Aufführung von ‚Lucretia', ‚Ehrenschulden' und der ‚Tochter der Semiramis' hätte eine Geburtstagsfreude für den Dichter werden sollen. Sie hatte nur den einen Effekt, daß ihm von allen Seiten, auch von Baron Berger, unter gewundenen Komplimenten bittere Dinge gesagt, daß viele fleckige Mäntel der Liebe, recht ostentativ Blößen verhüllend, über den Dramatiker Heyse gebreitet wurden. Den wohlgegründeten Heyse-Ruhm kann allerdings keines gemütvollen Theaterdirektors Pietät erschüttern. Er wurzelt zu tief. Er ist gesichert: in der vollkommenen Identität der Erscheinung Heyse mit dem unter anständigen Deutschen giltigen

Begriff ‚Dichter'. Mit seinem Leben und Schaffen, seiner leiblichen und seelischen Physiognomie vertrat Paul Heyse ein halbes Jahrhundert lang das Allgemein-Poetische so ausgezeichnet, daß in seiner Person Wirklichkeit und Symbol ineinander zu verfließen schienen. Die deutsche Welt mußte diesen Mann lieben, der so wundervoll ganz das war, was ihr als Allegorie aller Dichtkunst vorschwebte. Nicht ein Attribut versagte er. Im lückenlos Typischen ruht seine Unsterblichkeit.

*

Das neu engagierte Mitglied Erika von Wagner spielte die Hero und die Julia. Das feine Oval ihres Gesichts, die großen, kindlich-klaren Augen, denen die Gabe (oder die Technik?) des schmachtenden wie des zündenden Blicks gleichermaßen zu eigen, die edel-markante Nase, das energische Kinn, gemildert durch die sanft geschwungene, leicht sinnliche Linie eines ausdrucksvollen Mundes: das gibt dem Antlitz eine Mischung von Stolz und Lieblichkeit, die überaus wohlgefällig ist. Hierzu gesellt sich eine weiche, schöne, schmeichelnde Stimme und große Anmut der Bewegungen. Ob so guter Aeußerlichkeit auch tiefe Innerlichkeit gesellt ist, wird sich erst erweisen müssen. Als Hero hat mir Fräulein von Wagner sehr gefallen. Gerade der völlige Mangel hochtrabend-dramatischen Aufruhrs war sympathisch. Sie spielte die Hero durchaus als zartes, widerstandsfähiges Mädchen, das von einem ungeahnten großen Schicksal überrumpelt und zerbrochen wird. Für Hingebung, Sehnsucht, zärtliches Verlangen fand sie rührende Blicke, Töne, Gebärden. Dann, an Leanders Leiche, entglitten ihr wohl die letzten tragischen Wirkungen eines übergewaltigen Schmerzes. Aber immerhin machte sie es glaubhaft, daß diese schutzlos-zarte Mädchenseele von der Last so hoch und jäh gehäuften Leidens erdrückt werde. Das Kindlich-Ungerüstete einem grausamen Schicksal gegenüber kam in ihrer Darstellung der Hero sehr schön zum Ausdruck; sie war aus dem Stegreif tragisch, ihre Träne floß nicht großartig, ihr Pathos war das einer Siebzehnjährigen. Weniger schien mir die Julia geglückt (in einer ganz lustlosen, verwahrlosten, von Gleichgiltigkeit durchfrorenen Aufführung). Doch hatte sie auch hier intensive Augenblicke, und die Anfänge ihrer verliebten Leidenschaftlichkeit trugen einen ganz aparten, leichten Schimmer humorvoller Naivität, der diese Julia zu einem sehr holden und liebenswerten Geschöpf machte. Ich glaube, daß in Fräulein von Wagner eine schöne und große Bühnenbegabung reift. Ob gerade nach der hochdramatischen Seite hin, das unterliegt allerdings noch Zweifeln.

*

In neuer Inszenierung erschien nach langer Pause Calderons ‚Leben ein Traum'. Sehr merkwürdig an diesem kühnen Drama ist die vollkommene Kälte seiner Gefühlssphäre. Liebe, Haß, Leidenschaften spielen in der Komödie eine frostig-prinzipielle Rolle. Rein mechanische Aufgaben sind ihnen zugewiesen: als Klammern zur Festigung des dramatischen Gefüges dienen sie; als Gewichte zur Sicherung der Balance; bestenfalls als Unruhe zur In-Gang-Haltung der dramatischen

Aktion. Tote Materie. Der lebendige Inhalt des Schauspiels ist durchaus gedanklicher Natur. Die verkehrte Welt ist es: um einen eisigen Kern sind Schichten heißer Worte gelagert. Karges dramatisches Leben gedeiht auf solcher Oberfläche. Nach der psychologischen Seite hin ist die Entwicklung eine kümmerliche, nach der logischen die denkbar üppigste. Eine inbrünstige Dialektik waltet. Die Helden des Spiels stecken in schweren, logischen Dilemmen. Nicht ihr Herz — ihr Verstand windet sich in tragischen Verstrickungen. Und also ist auch die Läuterung des Helden sinngemäß nicht eine Läuterung zur Sittlichkeit, sondern eine zur Klugheit. Er läßt das Schlechte; aber nicht, weil er es als schlecht, sondern weil er die Vorteile, die es birgt, als prekär und trugvoll erkennt. Im Dialog drückt sich dieses Ueberwiegen des gedanklichen Elements oft durch eine eigentümliche, leicht komisch wirkende Exaktheit der Rede aus; der Sturm der Leidenschaften braust, und was er aufwirbelt, sind Beweisführungen mit: erstens, zweitens, drittens, folglich und nämlich. Der schöne Fluß poesievoller Verse stockt plötzlich, gehemmt durch logische Erörterungen von Wilhelm Buschscher Prägnanz. (Auch das klapprige Versmaß erinnert an Busch, besonders in der Westschen Nach-Uebersetzung, während die Uebersetzung von J. D. Gries sehr straff und markig ist.) Aus alledem ergibt sich, was ‚Das Leben ein Traum' auf der heutigen Bühne bedürfte: Glänzende Sprecher von hoher Intelligenz, und im übrigen eine Entrückung des unwahrscheinlichen, die Grundidee des Dramas grell illustrierenden Spiels ins Märchenhafte, Naiv-Drastische. Das Burgtheater machte ein gleichgültiges, steifes, korrektes Theaterstück daraus. Eine Vorstellung von tugendhafter Mittelmäßigkeit. Das Volk brummte aufs Stichwort, die Mannen standen, ausgerichtet, in respektvoller Distanz und markierten kriegerische Aufregung. Das Ganze war fade, ohne Schwung und Glanz, ohne Rhythmus und Witz und Farbe. Ein paar hübsche Einfälle, kleine Regie-Koloraturen gewissermaßen, fielen auf. Man hatte den Eindruck: Ein Bild in der Fläche, das durch kleine plastische Ueberklebungen ‚natürlicher' gemacht wurde. Herr Reimers knirschte nicht schlecht gegen seine Ketten. Dann, als der entfesselte Sigismund niederging, gab es ein Gewitter ohne Blitz. Nur den Donner hörte man. Sehr einfach, unsentimental und doch innig sprach er den großen Monolog, in dem die tief schraubende Skepsis des Werkes ihre schönsten, letzten Windungen macht. Den Basilius deklamierte Herr Löwe stilvoll, ohne Versuch, die Mischung von gläubiger Demut und hochmütigem Witz in diesem Königsgemüt rhetorisch auszugestalten. Ueber Herrn Pittschau als Clotald mußte man lachen. Besonders wenn das Hausmeisterisch-Schroffe seines dröhnenden Brummbasses sich geltend machte. Auch Herr Frank ließ die Zuhörer nicht unerheitert. Er hat so was eigentümlich Provokant-Sonniges in seinem Wesen, etwas Lächerlich-Kokettes in seinem federnden Schritt und in dem rosigen Pathos seiner Sprache und Gebärde. Frau Medelskys weinerliche Zerrissenheit paßte schlecht zu dieser energischen, mit

Mannstugenden klirrend geschmückten Rosaura. Die Rolle der Estrella war bei Fräulein von Wagner. Ihr feines Antlitz und das wunderschöne goldgelbe Kleid, das sie trug, konnten über die Dürftigkeit der Figur trösten.

Alfred Polgar

New York

Oscar Hammerstein und das Metropolitan-Opernhaus in New York haben sich endlich geeinigt. Der Kampf zwischen den beiden Unternehmungen hat vier Jahre gedauert und große Summen gekostet. Wieviel das Metropolitan verloren hat, weiß kein Mensch, da die Aktionäre — ohne Ausnahme Millionäre — das Defizit stillschweigend decken. Man munkelt, daß der Fehlbetrag dieser Saison zwei Millionen Mark übersteigt. Hammerstein behauptet, er hätte allerdings in der letzten Saison verloren, aber nicht so viel, wie er in den drei vorhergehenden verdient hat. Das mag richtig sein, aber niemand kann ihm in die Karten sehen. Sicher ist, daß bei einer Fortsetzung des Kampfes jede der beiden Parteien Millionen hätte opfern müssen. Wenn man sich gegenseitig Künstler wegengagiert, häufig ohne sie beschäftigen zu können, also nur um sie dem Gegner zu rauben, und wenn man Truppen auf Reisen schickt und dem Publikum doppelt so viele Aufführungen bietet, als es haben und bezahlen will, so ist der Krach unvermeidlich. Der einzige Ausweg bestand in einem gütlichen Vergleich, und dieser ist erreicht worden.

Oscar Hammerstein erhält über zwei Millionen Dollar, und sein New-Yorker Haus bleibt sein Eigentum. Er wird es andern Zwecken widmen. Er gibt dafür nicht nur das Alleinrecht auf die Massenetschen und Straußschen Opern auf, das er erworben hatte, sondern auch sein Opernhaus in Philadelphia, das mehr Geld kostete, als einbrachte, und überträgt an das Metropolitan alle Verträge, die er mit Künstlern abgeschlossen hat. Nachdem er vier Jahre lang erzählt hat, er wolle kein Geld verdienen und betreibe die Oper lediglich im Interesse künstlerischer Bestrebungen, schließt er mit einem recht guten Geschäft ab.

Die Metropolitan-Opera-Company kontrolliert nun die Oper in geschäftlicher sowohl wie künstlerischer Hinsicht. Diese Gesellschaft besteht aus Millionären, die einen bestimmten Preis für die Benutzung der Logen entrichten und verpflichtet sind, ein Defizit zu decken. Nicht wenige von ihnen betrachten die Oper lediglich als eine gesellschaftliche Funktion und verlangen, daß Werke aufgeführt werden, von denen man sich vor der Fahrt zu einem Ball oder Empfang einen Akt mit einer hübschen Arie anhören kann. Sie verbitten sich, daß das Haus verdunkelt wird, weil die Damen sich sehen lassen und andre sehen wollen. An Einmischungen in die Leitung aus andern Gründen, die nicht weiter erörtert zu werden brauchen, fehlt es auch nicht. Ob wir unter diesen Umständen darauf rechnen können, daß in Zukunft, nachdem alle Konkurrenz aus dem Felde geschlagen ist, die New-Yorker Oper mit voller Berücksichtigung der berechtigten Ansprüche des musikliebenden Publikums und mit dem erforderlichen Verständnis geleitet werden wird, ist eine Frage, die sich erst beant-

worten lassen wird, nachdem die nächste Saison Proben von den Fähigkeiten und dem guten Willen der Direktoren geliefert hat.

Hammerstein und die Metropolitan-Opera-Company können finanziell durch die Beilegung des Zwistes nur gewinnen. Die Direktoren des alten Kontinents werden sich ebenfalls freuen, weil sie nicht mehr unter dem vernichtenden Wettbewerb der Amerikaner zu leiden haben, die alle verfügbaren Kräfte engagierten, ob sie sie brauchen konnten oder nicht, nur um dem Gegner nichts übrig zu lassen. Die Steigerung der Gagen bis auf unerschwingliche Summen, selbst für minderwertige Kräfte, wird jetzt aufhören.

Der einzige Teil, der noch nicht weiß, ob er durch die Entwicklung der Dinge leiden wird oder nicht, ist das New-Yorker Publikum. Die Gründe dafür sind bereits gestreift worden. Es handelt sich darum, ob die Oper in Zukunft als Kunstinstitut oder, wie das schon früher der Fall gewesen ist, als ein Divertissement für Millionäre betrachtet und behandelt werden wird. Pessimisten befürchten das Schlimmste, und die Optimisten, die auf Besserung hoffen, sind ziemlich dünn gesät.

Georg von Skal

Dantons Tod

Jugenddränge und naturwissenschaftlicher Realismus, Rhetorik, Drastik und stöhnende Sehnsucht, Dortchen - Lakenreißer-Jargon und heiße Begeisterungsfähigkeit klingen ineinander. Bewunderungswürdig werden Chöre gemeistert, die dann zu einem einzigen Riesenchor anschwellen. Es ist wichtiger, zu leuchten als die Probleme zu Ende zu denken und psychologisierend Detailmalerei zu treiben. Danton, der Selbstbewußte und Selbstvergessene, der den Augenblick ausschlürft und die Ewigkeitssehnsucht kultiviert, ist schließlich nicht mehr als eine jünglinghaft erfaßte Variation des seelendramatischen Schemas Hamlet; Robespierre — ein durchaus nicht gefährlich tiefer Johannes des liberalen deutschen Oberlehrertypus. Aber wie reich muß man sein, und wie eilig muß man es haben, um Fouquier Tinville, Collot d'Herbois, Saint-Just, und wie die andern Charlatane, Versemacher, Bestien, Genies und sonstige Rätsel heißen, schlechterdings als Marionetten trätieren zu können. Solche Beschaffenheit des Objekts erleichterte Leopold Jeßners regiekünstlerische Aufgabe. Er konnte auf Museumswust verzichten, auf Bloßglänzendes und Nichtsalsscharfsinniges; brauchte weniger mit eigenen Ohren den Dialog zu hören als mit eigenen Augen das Darzustellende zu sehen; und vermochte, unter Assistenz der meist gescheiten, aber auch meist wenig individuellen Kräfte der Hamburger Thaliabühne, eine bedeutsame Aufführung des merkwürdigerweise von Theaterleuten vernachlässigten Dramas herauszubringen. Die meisten Szenen spielten sich vor blutroten oder rötlich schillernden Hintergründen ab. Dieses große Scharlachfarbene, das am Ende der Dinge in ein Tiefviolett überging, agierte wundervoll als Quintessenz des Schauspiels, als extremste Vereinfachung und Formulierung des Stoffes, manchmal auch als Surrogat. Hie und da wurde man allzu nüchtern und dogmatisch. So

hätte mich liebevolles Verweilen beim physiognomischen Exterieur, bei der Rough-Rider-Exzentrik gewisser Konventleute gereizt. Des fernern darf man auf die äußere Wahrheit des Bühnenbildes pfeifen; aber das Szenarium eines ‚Lusthauses‘ mit der Privatwohnung Dantons zu identifizieren, beleidigt nicht nur die äußere Wahrheit. Dafür wirkte vieles innerlich belebt, unverbraucht, magisch, dieses und jenes sogar hinreißend. Ich erwähne den Auftritt am Fuße der Guillotine: mit dem kahlen Baum, der aussah wie die Fangarme einer Spinne, oder wie ein würgendes Gespenst, oder wie ein leeres, verlogenes Wort. Tom Farecht faßt den Danton von der Oblomowseite an, meidet alle überflüssige Dynamik, scheint von in die Ferne gerichteter Melancholie erfüllt. Der Gesamteindruck ist doch zu weich, fast einschmeichelnd. Centa Bré als Lucile Desmoulins war zunächst monoton, später fein und immer feiner. Fräulein Ella Kobold als Grisette Marion überraschend stilvoll-büchnerisch. Bozenhard hatte als Robespierre ein paar gute Geberden. Auch ein kreischender Citoyen-Jakobiner und eine gellende Repräsentantin der Volksseele wurden intelligent gespielt. Etliches hätte anders besetzt werden müssen — schon aus anatomischen Gründen.

Arthur Sakheim

Aus Menschenliebe

L. Gors hat ‚Kühle Betrachtungen über Kunst, Literatur und die Menschen‘ veröffentlicht, von denen hier ein paar mitgeteilt seien:

Es ist ein Charakteristikum der meisten, nicht aller Versdramen, daß sie psychologisch unmöglich, einfältig, dumm, verstiegen sind, daß nur Schwätzer und Schwärmer nach den dort supponierten Motiven handeln würden, daß die großen historischen Männer zu theatralischen Tröpfen poetisiert werden, Shakespeare immer ausgenommen.

Der Held pflegt einen großen Monolog zu deklamieren, bevor er einen wichtigen Entschluß faßt.

Das Tragische ist also ein literarischer Kunstgriff, um ein sehr tiefes Interesse an einer an sich sehr einfachen Handlung zu erzeugen.

Der Tragödiendichter muß einen großen Takt haben, um nicht zu sehr durch einen sinnlosen Tod zu empören und zu verletzen und um auf der andern Seite nicht langweilig zu werden. Das rein Tragische wird er im allgemeinen etwas mildern müssen, um nicht zuviel Philosophie vom Zuschauer zu verlangen; und er erreicht das sehr einfach dadurch, daß er den Helden sein Unglück ein bischen verdienen läßt.

Im Durchschnitt sind die weniger hohen Tragödien, in denen der Held mit einer greifbaren Schuld beladen ist, interessanter und menschlicher und reicher an Abwechslung, als die nur vom Schicksal oder sonst einem methaphysischen Agens bewegten Tragödien.

Eine sanfte oder trotzige Melancholie breitet sich über das Gemüt (nach der Katastrophe in der Tragödie), man nimmt den Tod als unabänderliche Tatsache, weil man weiß, daß nicht alles auf Erden so ist, wie es sein sollte.

Aus der Praxis

Annahmen

Leo Walter Stein: Landtagswahl, Dreiaktige Komödie. Pyrmont, Kurtheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

7. 5. Ludwig Huna: Das Rettungsmittel, Ein Akt. Wien, Deutsches Volkstheater.

9. 5. Kurt Frieberger: Hendrickje, Vieraktiges Schauspiel. Cassel, Hoftheater.

14. 5. Alfons Fedor Cohn: Der neue Paris, Dreiaktige Komödie. Berlin, Hebbeltheater.

2. von übersetzten Dramen

Gustav Wied: Die alte Gnädige, Fünfaktiges Drama. Nürnberg, Intimes Theater.

3. in fremden Sprachen

Louis Leloir und Gabriel Nigond: Mademoiselle Molière, Schauspiel. Paris, Odéon.

Zeitschriftenschau

G. K. Chesterton: Rostand. Der neue Weg XXXIX, 18.

Artur Dinter: Schiller und die Gegenwart. Der Bühnenschriftsteller II, 7.

Fritz Droop: Björnson. Masken V, 36.

Hans Franck: Leo Greiner. Das literarische Echo XII, 16.

Edgar Groß: Die theaterhistorische Entwicklung des Tantiemewesens. Der neue Weg XXXIX, 18.

Rudolf Krauß: Der Superlativ in der Kritik. GrenzbotenLXIX, 18.

Hans Land: Björnson. Reclams Universum XXVI, 32.

Paul Landau: Vom Geist und der Geschichte der Pantomime. Der neue Weg XXXIX, 17.

Hans Landsberg: Zur Geschichte der Theaterhochschule. Der neue Weg XXXIX, 18.

Ernst Müller: Die innern Beziehungen zwischen Schillers ‚Fiesko' und ‚Kabale und Liebe'. Beilage der Vossischen Zeiung 19.

Valerian Tornius: Goethes Gestaltung des Repertoires. Der neue Weg XXXIX, 17.

Karl Vogt: Shylock als Rolle. Der neue Weg XXXIX, 18.

Theaterbau

Zwischen dem hamburger Staat und dem Hofrat Bachur, dem Leiter des hamburger Stadttheaters, und Pächter des Thaliatheaters, wurde der Vertrag perfekt, wonach gegenüber dem jetzigen Theatergebäude auf dem Platz der Marienthaler Bierhalle das neue Thaliatheater erbaut wird. Mit dem Neubau wird im Februar 1911 begonnen. Die Eröffnung soll im September 1912 stattfinden. Die Baukosten sind auf zwei und eine halbe Millionen Mark veranschlagt.

Engagements

Badenweiler (Kurtheater): Eugen Herbert 1910.

Barmen (Stadttheater): Michael Pichon 1910/12

Berlin (Berliner Theater): Ludwig Hartau.

— (Hebbeltheater): Toni Holberberg, Herbert Mühlberg 1910/13.

— (Neues Schauspielhaus): Margarete Neff, Heinz Salfner.

Bernburg (Victoriatheater): Georg Winter.

Bielefeld (Sommertheater): Elly Krümling.

Blankenburg (Kurtheater): George Bergh 1910.

Braunschweig (Hoftheater): Gustav Janger.

Coblenz (Stadttheater): Hans Waldow 1910/11.

Dessau (Hoftheater): Erna Ludwig 1910/13.

— (Krystallpalast): Curt Maedicke, Auguste und Henry Wisbar, Sommer 1910.

Detmold (Hoftheater): Max Schliebener.

Dresden (Zentraltheater): Eugen Lehmann, Herbert Mühlberg, Margarete Randolf, Sommer 1910.

Düsseldorf (Schauspielhaus): Hertha Ellenhausen 1910/13.

— (Stadttheater): Fritz Stein.

Essen (Stadttheater): Ernst Laskowski, Susanne Pickelmann 1910/11.

Flensburg (Sommertheater): Franz Baumgarten.

Freiburg (Stadttheater): Walter Jaeger 1910/11.

Fulda (Sommertheater): Willy Kupferschmidt.

Göttingen (Stadttheater): Heinrich Jensen 1910/11.

Graudenz (Sommertheater): Jörgen Marstrand 1910.

Halberstadt (Stadttheater): Julius Schiele 1910/11.

Karlsruhe (Kurtheater): Otto Belau, Elsa Roland 1910.

Kudowa (Neues Kurtheater): Richard Perlberg 1910.

Leipzig (Stadttheater): Hugo Claus.

Mainz (Stadttheater): Willi Noel, Ernst Holznagel 1910/12.

Mannheim (Hoftheater): Ernst Rotmund.

Meiningen (Bürgertheater): Ernst Storm, Sommer 1910.

Mülhausen (Stadttheater): Hermann Dalchow 1910/12.

München (Hoftheater): Ernst Prantsch 1911/6, Thesy Pricken.

Oeynhausen (Sommer - Theater): Richard Walden.

Oldenburg (Hoftheater): Ernst Drach 1910/13.

Plauen (Stadttheater): Johanna Baumgärtel 1910/12.

Zensur

Dem Hebbeltheater ist Eberhard Buchners dreiaktige Groteske ‚Wem gehört Helene?' freigegeben worden.

Todesfälle

Wilhelm Hasemann in Leipzig. Geboren 1843 in Hamburg. Früher Direktor des Wallnertheaters und des Thalia-Theaters in Berlin.

Die Presse

Alfons Fedor Cohn: Der neue Paris, Komödie in drei Akten. Hebbeltheater.

Berliner Tageblatt: Es war nur der Geduld eines wohlerzogenen Publikums zu danken, wenn es diese Trauerkomödie mit all ihren Bitternissen, fabulösen Breiten und Wiederholungen, ohne zu revoltieren, hinnahm.

Morgenpost: In breitem Gerede, aus dem heraus nur blasse Phrasen steigen und von Gestaltung kein Hauch zu verspüren ist, verplätschern zwei dilettantische Akte, die von einem dritten, sicherer gefügten schließlich und endlich abgelöst werden.

Lokalanzeiger: Dieser erbarmungslos umfangreiche Dreiakter ist eine greulich sentimentale Rederei, bei der einem schließlich Hören und Sehen vergeht.

Börsencourier: Vieles ist nur Gedanke geblieben und blos zum Wortreichtum geworden; oft fällt die bilderkräftige Sprache, manchmal auch die sichere, knappe Pointe auf. Ein Anfängerstück, das uns aber doch einige Hoffnung macht.

Vossische Zeitung: Wenn es nur wirklich eine Komödie wäre! Wer weiß, sie hätte vielleicht ganz ergötzlich ausfallen können. Aber die Geschichte ist verteufelt ernst gemeint und wird so anspruchsvoll und doktrinär vorgetragen, daß sie zuletzt nur ungewollte Heiterkeit erweckt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 21
26. Mai 1910

Gruß an Berger / von Hermann Bahr

Ich bin um meine Meinung über Baron Berger gefragt worden. Gerade jetzt habe, wer irgend am Burgtheater teilnimmt, die Pflicht, sich zu Berger zu stellen: um ihm entweder, wenn er ihn für den Rechten hält, nach Kräften zu helfen oder aber auch, wenn er an ihm zweifelt, noch zur rechten Zeit vor ihm zu warnen, damit nicht wieder Jahre vergeudet werden. Und so wundert man sich, warum ich so lange schweige.

Ich habe mir seit Jahren meine Meinung über Berger gemacht, und es wäre mir ein Vergnügen, sie zu sagen. Ich bin keiner, der Menschen schulmeistert, sondern sie, wie sie aus der Mühle Gottes kommen, hinzunehmen und sie mir gelassen anzusehen, ist mein Sinn. Und Berger anzusehen, steht auch schon dafür. Er macht eine gute Figur; ich verstehe die Passion, mit der ihn Liebermann gemalt hat, und es könnte mich reizen, einmal ebenso unverschämt zu sein. Eine gute Figur; und eine durch und durch österreichische noch dazu. Ein besseres Beispiel der alten österreicher Art kann man sich kaum wünschen; ein ganzer Kurs unsrer Vergangenheit ist in dieser vielseitigen Erscheinung enthalten. Wir in Oesterreich sind ja meistens entweder Juden oder klerikal, er aber erhebt sich darüber, indem er beides ist, in einer höchst reizvollen Mischung; und so scheint, während die andern doch immer nur eine Hälfte sind, hier einmal ein Exemplar des ganzen Oesterreichers gelungen. Ihm selbst ist nicht immer ganz wohl dabei, und um sich zu retten oder vielleicht eher um sich zu entfliehen, gibt er sich dann zuweilen einem etwas gewaltsamen Natursinn hin, in dem er in den oberösterreichischen Bergen schwelgt (wir Oberösterreicher selbst schwelgen nicht darin, wir haben ihn). Auch das ist echt; zwischen Vormärz und Ischl war immer schon irgendeine geheimnisvolle Verbindung (so wenig man sich eigentlich Bäuerle Gemsen jagend recht vorstellen kann). Hat er sich dann aber einige Zeit so mit Bauernluft recht angefüllt, so kehrt er doch immer gern wieder ins städtische Wesen zurück, das auch seinem beweglich handelnden Geiste vielleicht natürlicher ist. Hier ist er am rechten Ort; die

städtische Hast behagt ihm; das Wechselnde, das Unstete, das Verwirrende des städtischen Treibens schreckt ihn nicht ab; er besteht nicht darauf, im Klaren zu fischen. Und der vollkommene Oesterreicher, von der angestammten alten Art, wäre doch auch unkomplett ohne die Neigung, überall was anzuzetteln, dem Glück gern ein wenig nachzuhelfen und in kleinen Ränken nicht gleich zu verzagen, im Gegenteil; und ohne die altwiener Ueberzeugung, auf dem geraden Wege gehe nichts. So heimisch weht es einen aus seiner dubiosen Gestalt an, mit ihrer ein bischen muffelnden Luft der funfziger Jahre! Und es könnte mich schon reizen, einmal diesen getauften Biedermeier Macchiavell zu schildern, der nun auch noch in freien Stunden etwas zu viel Shakespeare gelesen und dadurch das Gefühl für seine eigenen Maße verloren hat. Es könnte mich schon reizen, gerade weil es gar nicht leicht ist, denn viele Züge kreuzen sich in ihm: er kann einen täuschen, auch wenn er es einmal vielleicht gar nicht will, und so fühlt man sich oft im Urteil verwirrt und weiß schließlich sicher nur, daß man ihm nicht über den Weg trauen kann.

Aber um dies alles handelt es sich gar nicht. Mag ich ihn recht oder falsch sehen, das kümmert mich jetzt nichts. Es ist schließlich eine andre Frage, ob jemand meine Schwester heiraten, eine andre, ob er ein Theater leiten soll. Ich fürchte, wir in Wien trennen diese beiden Fragen nicht immer genug. Es handelt sich jetzt gar nicht darum, ob Berger verdient, einmal in den Plutarch zu kommen. (Auch bleibt es ungewiß, ob einer, der verdient, in den Plutarch zu kommen, überhaupt beim Theater möglich wäre.) Es handelt sich jetzt blos darum, das Burgtheater aus dem Dreck zu ziehen. Er kommt herbeigesprungen und will es wagen. Also laßts ihn doch versuchen! Und gebt ihm Zeit! Und besorgt ihm nicht, wenns ihm mißlingt, schon im voraus wieder die Ausrede, unser Widerstand nur sei schuld! Ja noch mehr: Helft ihm! Wenns in meinem Hause brennt, frag' ich nicht erst, wer es ist, der löschen kommt. Das einzige ist jetzt: Das Burgtheater muß aus dem Dreck! Laßt ihn zeigen, ob er es herausbringt! Stört ihn nicht, während er mit beiden Händen hineingreift! Wirds ihm gelungen sein, dann mögen wir verlangen, daß er sie sich wäscht. Jetzt aber laßt ihn, ja helft ihm, so viel nur jeder von euch kann! Die Sache wills. Seid einmal unwienerisch und fragt um die Sache, nicht um die Person! Macht ers ungeschickt, so zeigt ihm, wie ers besser machen soll, aber gebt ihm das Gefühl, daß man ihm hilft! Vergeßt eure Meinungen über ihn so lange, die guten und die schlechten und die schlimmsten: die nicht guten und nicht schlechten, und stellt euch in Bereitschaft für ihn, das Burgtheater muß aus dem Dreck!

Man muß Berger jetzt Courage machen. Er braucht sie, wenn er was ausrichten soll. Er braucht sie vor allem nach oben (und ich vermute, daß er gerade die nicht hat, wenn man ihm nicht sehr nachhilft).

Denn das Erste ist, daß man in den Hofkreisen endlich Sinn für Oesterreichs geistiges Prestige kriegt. Was würde man sagen, wenn ein Oesterreicher ein neues Modell für Kriegsschiffe erfunden hätte, das nun in einer österreichischen Fabrik für alle Staaten ausgeführt würde, nur für Oesterreich nicht? Dies ist undenkbar, weil man in den Hofkreisen Sinn für das navale Prestige hat. Daß aber Olbrich in Hessen und am Rhein gebaut hat, Czeschka und Luksch in Hamburg schaffen, Orlik in Berlin, Mahler in Amerika, Mottl in München, Richter in London, daß die Destinn in Amerika singt, Slezak auch, die Kurz in Frankreich und Rußland, die Faßbender in München, daß Reinhardt in Berlin wirkt und Kainz in der ganzen Welt, und daß so (von Gelehrten gar nicht erst zu reden, die Liste wäre zu lang) russischer und französischer und englischer und amerikanischer und münchner und hamburger und hessischer und berliner Ruhm mit österreichischen Kräften bestritten wird, und daß es eine Schande für uns ist, nur noch der Dünger fürs Ausland zu sein, das mußte man nach und nach in Hofkreisen zur gelegentlichen Beachtung empfehlen und dort eine patriotische Stimmung machen. Niemand ist dazu näher als der Burgtheaterdirektor. Er muß nur die Courage haben, davon einmal mit seiner vorgesetzten Behörde zu reden. Denn alles kommt ja blos daher, daß bei uns die vorgesetzte Behörde manches nicht weiß. Als Burckhard ihr den Kainz zum Engagement vorschlug, wußte sie nicht, wer das wäre, und Burckhard hat ihr erst sagen müssen, daß das ein begabter Schauspieler ist. Man muß ihr manches erst sagen. Und da das nicht immer so leicht ist und nicht immer so schnell geht, ist es notwendig, dem Burgtheaterdirektor Courage zu machen und Zeit dazu zu lassen. Eine heiße Liebe zu ihm aber ist deswegen nicht notwendig, glaub' ich.

Hat der Burgtheaterdirektor mit der Zeit die vorgesetzte Behörde behutsam an den Gedanken gewöhnt, aus dem Burgtheater wieder etwas zu machen, so wird er sich dann aber auch überlegen müssen, wie das etwa geschehen könnte. Ein paar gute Vorstellungen tuns nicht. Auch neue Stücke nicht, die ihm vielleicht das Glück beschert. Auch dieses oder jenes Engagement nicht, das man dem Burgtheater längst gewünscht hat, wie das des vortrefflichen Balajthy, der in jeder andern Stadt schon seit zehn Jahren an erster Stelle stünde, oder das des heimkehrenden Heine, der schon durch den Pulvergeruch seines ganzen Wesens in der angesäuerten Altjungfernluft des Burgtheaters wohltun wird. Aber es gilt mehr. Ob das Burgtheater vielleicht doch wieder ein bischen besser oder am Ende sogar noch schlechter wird, ist wirklich gleichgültig. Es geht um mehr. Das Burgtheater muß wieder werden, was es seit Burckhards infamer Vertreibung nicht mehr gewesen ist: ein Theater, das seinen eigenen Platz für sich in Europa hat.

Burckhard hat Ibsen und Hauptmann und das junge Wien ins

Burgtheater gebracht. Ibsen und Hauptmann und das junge Wien, das war damals die neue Generation. Sie stand überall draußen, ihr Recht verlangend. Und da ließ sie Burckhard in das alte Burgtheater ein. Damit war sie sozusagen erst legitimiert, mündig gesprochen, für reif erklärt. Und überall auf der ganzen deutschen Erde sah man damals auf den großen Zeiger dieser alten Uhr hin, und alle horchten auf, als sie mit ihrem tiefen alten Klang die neue Zeit schlug. Und dann hat Burckhard, zuerst in einem großen Theater, das Experiment des neuen Stils in der Schauspielkunst gemacht, das bis dahin nur in freien Bühnen und Matineen abseits gewagt worden war. Nach Burckhard aber hat sich im Burgtheater nicht Wichtiges mehr begeben, nichts, wodurch irgendetwas in der deutschen Entwicklung bestimmt worden wäre. Nach Burckhard ist alle Entwicklung des deutschen Theaters durch Berlin bestimmt worden, durch Brahm und Reinhardt. Und die Frage ist nun, ob sich das Burgtheater auch ferner bescheiden soll, eine Provinz des berliner Geschmacks zu sein und im besten Fall dasselbe wie Brahm und Reinhardt fast ebenso gut zu tun. Und wenn dies unserm österreichischen Ehrgeiz vielleicht doch nicht mehr ganz genügt, die zweite Frage, was denn sonst also das Burgtheater beginnen soll, um wieder, wie damals unter Burckhard, auf eigenem Grund zu stehen.

Nun, ich sehe kaum eine Möglichkeit für das Burgtheater, die deutsche Entwicklung noch einzuholen, und sehe keine, wieder an ihre Spitze zu kommen. Der Ehrgeiz der Berliner ist zu groß. Und er ist zu stark, er hat die ganze politische und wirtschaftliche Macht des Reiches hinter sich. Ich glaube nicht, daß wir das berliner Tempo halten können; wenn wir uns noch so sehr beeilen, es wird uns der Atem ausgehen, sie haben bessere Lungen als wir, sie werden uns doch immer um vierzehn Tage voraus sein. Auch hätten wir es nicht blos mit Berlin zu tun, sondern mit den vielen deutschen Städten, die in den letzten fünf, sechs Jahren eine ganz merkwürdige Theaterkultur erreicht haben. Ich sah neulich in Mannheim (hundertfünfzigtausend Einwohner) eine Aufführung von ‚Carmen' (von Hagemann inszeniert, von Bodanzky, auch einem solchen auf Wanderschaft vertriebenen Oesterreicher, dirigiert), so künstlerisch, so neu, so durchaus in dramatische Gegenwart übersetzt, wie wir in Wien, seit Mahler fort ist, nichts mehr haben. Was Berlin in seiner produktiven Ungeduld an Anregungen schafft, und wie dies sogleich in allen Städten, durch das ganze große Reich hin, mit diesem steten deutschen Ernst verarbeitet wird — nein, ich glaube nicht, daß wir dagegen aufkommen können.

Wenn das Burgtheater wieder seinen eigenen Platz in der Welt haben will, der wird nicht mehr in der deutschen Entwicklung zu finden sein; da ist schon alles besetzt. Dem Burgtheater bleibt nur eines: es versuche doch, was noch nie versucht worden ist, es versuche, ein

österreichisches Theater zu sein. Keiner kann sagen, was österreichisch ist, aber wir wissen doch alle, was das Wort meint. Wenn ich mit klugen Leuten in Deutschland über die Stücke und Romane Burckhards spreche, antworten sie mir immer: „Wir spüren auch, daß hier etwas sehr Lebendiges mit großem Ernst und mit großer Kraft ausgedrückt wird, aber es bleibt uns fremd, es ist zu österreichisch für uns!" Oder um noch einen zu nennen, einen, der auf einer andern Seite des Lebens steht als Burckhard: auch Richard Kralik kann von Deutschen nicht mitgefühlt werden. Beiden, die sich so gar nicht gleichen, ist irgendetwas gemein, was es ihnen erschwert, draußen unmittelbar zu wirken. Da nun aber der Oesterreicher gegen alles mißtrauisch ist, was sich nicht ausweisen kann, vorher draußen gewirkt zu haben, wirkt, was draußen nicht wirkt, weil es zu österreichisch ist, in Oesterreich dann deshalb nicht, weil es draußen nicht gewirkt hat. Und so haben wir mehr Autoren, als man denkt, die nur deshalb bei uns nicht gespielt werden, weil sie draußen noch nicht gespielt worden sind, dies aber wieder nur deshalb nicht, weil sie zu österreichisch sind. Der große Dichter Franz Kranewitter ist ein Beispiel, Robert Michel ein andres. Und nun gar erst unter den Slaven! Wenn wir, statt Berlin nachzulaufen, dem wir doch nicht mehr nachkommen werden, spielten, was draußen als zu österreichisch nicht gespielt wird, so wüßten wir wenigstens, wozu das Burgtheater subventioniert wird.

Aber Berger mag es anders versuchen. Ich habe blos mich selbst und andre ermahnen wollen, Geduld mit ihm zu haben. Zeigt er nur irgendeinen Willen, so hat er unsre Hilfe verdient. Die Sache wills! Irgendetwas wollen und irgendetwas können, mehr wird zunächst von ihm gar nicht verlangt, wir sind ja nicht verwöhnt. Und wenn er sich dann nebenher beim Theater auch ein bischen amüsieren will, in seiner Art, das wird man ihm schon gönnen dürfen.

Memoiren / von Peter Altenberg

Ich lese die Geschichte vom Grafen von Lavalette, und sie interessiert mich nicht. Er war ein Getreuester Napoleons des Ersten.

Aber ich habe bisher es nicht eingesehen, wodurch dieser ‚geniale Feuergeist', dieses ‚Ungetüm an Lebensenergien' der Gesamtmenschheit geholfen habe!?! Die Geschichte seiner ‚Getreuen' interessiert mich daher umsoweniger. Aber als Lavalette, dieser ‚Tatendurstige' (ein schreckliches Wort für den Lebenskundigen) eingesperrt wurde und hingerichtet werden sollte, gab ihm seine Frau ihre Kleider, und er entfloh. Sie selbst wurde im Kerker derart mißhandelt, daß sie irrsinnig wurde.

Da begann ich mich für die Gräfin von Lavalette zu interessieren, die in den Memoiren gar nicht erwähnt ist.

Ehre ihrer Seele!

Der Dichter / von Egon Friedell (Schluß)

Die Wurzel der Genialität

Und damit kommen wir endlich zur Wurzel der Genialität. Die geheimnisvolle Kraft, die dem Genie und nur dem Genie eigen ist, erklärt sich aus einer einfachen Tatsache. Es hat nämlich das größte Herz. Es hat mehr Herz als alle andern Menschen zusammengenommen. Darum haben seine Worte die Wirkung eines Orakels. Darum weiß es auch an jedem Ding eine neue Eigenschaft zu erblicken. Denn die Dinge pflegen sich vor einem allzustrengen Blick zurückzuziehen und zu verschließen, gleich den Schulkindern, aus denen auch mit Kälte und Schärfe selten etwas herauszubekommen ist. Das Genie folgt in seiner Methode der Natur, die ihre harten Mittel nur verwendet, wenn sie vernichten will, und alle Entwicklung durch Güte fördert: durch erfrischenden Regen, saftiges Erdreich und Sonnenlicht. Der Wärme des Dichters öffnen sich alle Dinge.

Ein Dichter ist ein Mensch, der überall Vortrefflichkeiten sieht. Er hat die Gabe, im Schlechten das Gute zu finden. Entweder entdeckt er es unter einem Ueberzug von Lüge, Unfähigkeit und Beschränktheit, oder er trägt es ganz einfach in die Menschen und Dinge hinein. Andre machen Abstriche und Reduktionen. Aber der Dichter setzt hinzu und vermehrt, und wenn die Dinge durch seinen Kopf und sein Herz hindurchgegangen sind, so kommen sie reicher wieder ans Tageslicht, als sie jemals vorher gewesen sind. Daher sind die Dichter die großen Entdecker und Umwerter. Ihr Blick verwandelt.

Unsre Gehirntätigkeit macht uns nicht zu Individuen; im Gegenteil: sie ist es, die uns zu Gattungswesen macht. Wir werden noch ein paar neue Fortbewegungsarten erfinden und eine Reihe von technischen Verbesserungen an unsrer Lebensmaschine anbringen; aber das wird unsern Vorstellungskreis wohl kaum erweitern. Der fliegende Mensch wird vermutlich keine andern Gedanken haben als der Mensch vor dreitausend Jahren. Unser Gehirn ist eine uralte Sache; wir können uns gar nicht vorstellen, daß es jemals jung war. Dagegen unser Herz ist eine Sache, die sich immer erneuert und niemals wiederholt. Nur die Taten und Augenblicke der Liebe machen uns zu Individuen: in allem andern sind wir Gattung. Die Taten und Augenblicke der Liebe sind bei allen Menschen gleich und bei allen Menschen verschieden. Ihre Geschichte ist unsre Geschichte. Das Herz ist die Quelle der Originalität.

Auch die Einfachheit und Selbstverständlichkeit, die allen Genies eigen ist, kommt daher, daß sie ihre Gedanken nicht aus dem Kopf holen, sondern aus dem Herzen: denn das Herz kennt keine Irrtümer, keine Unsicherheiten, keine Widersprüche. Nur dadurch erhebt sich das

Genie weit über das Talent: denn das Talent macht ein Kunstwerk, aber das Genie ist ein Kunstwerk.

Diese Hypertrophie des Herzens ist die Grundeigenschaft des Genies, an der man es leicht erkennen kann, und durch die es sich mit allen andern Genies auf einen Boden stellt. Alle genialen Menschen stehen miteinander in einer Art Kryptogamie. Goethe und Napoleon verstanden sich sofort. Wir legen gewöhnlich ein zu großes Gewicht auf die sekundären Merkmale, die solche Geister trennten: auf die zeitlichen, lokalen, nationalen und sozialen Gegensätze; auf die Verschiedenheit der Wirkungskreise. Aber wenn wir näher zusehen, so bemerken wir, daß sie sich im Grunde alle sehr ähnlich waren, wie etwa Angehörige derselben Familie, die bei allen persönlichen Differenzen doch schließlich dasselbe fühlen und wollen. Zwischen zwei genialen Menschen ist kein so großer Unterschied wie zwischen Hinz und Kunz.

L'art pour l'art

Aus alledem ist hoffentlich zur Genüge hervorgegangen, daß der Begriff ‚Dichter' sich keineswegs blos auf jene wenigen bezieht, die sich mit Dramen, Novellen und Gedichten beschäftigen. Anderseits aber verdienen auch viele von denen, die gemeinhin so genannt werden, diesen Namen nicht. Nicht alle Berufsdichter sind Dichter. Sie schreiben schöne Verse und spannende Dramen, aber oft lassen ihre Verse und Dramen uns kalt. Wir erteilen ihren Arbeiten die Note ‚sehr gut' und schieben sie fort. Der Grund hierfür liegt immer darin daß ihre Dichtungen nur sich selbst ausdrücken. Hinter diesen Dichtungen aber steht nichts.

Nun gibt es allerdings eine allbekannte Theorie, die behauptet: die echte Kunst müsse ihren Zweck in sich selbst finden; sie sei nur für sich da, und es genüge, wenn sie als Form, als Gestalt, als Stimmung, als Bild, oder wie man es sonst nennen will, kurz, als einheitliche und eigenartige Impression gelungen und vollkommen sei. Der Dichter setzt sich hin und ‚gestaltet'. Er denkt dabei nicht viel darüber nach, wo das etwa hinauswolle, sondern er schwelgt in der Freude am Formen. „Ich singe, wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet", sagt er. Ein solch merkwürdiger Mensch ist der Dichter.

Ich möchte mir nun erlauben, diese Ansicht als völlig falsch zu bezeichnen. Ja, sie erscheint mir so falsch, daß ich das Gegenteil für richtig halte. Wenn die Kunst nur für sich da wäre, wenn sie keinen andern Zweck hätte als den, irgendetwas treffend und eigenartig wiederzugeben, so könnte wir auf sie ohne weiteres verzichten. Dann wäre sie nichts Unentbehrliches in unserm Leben. Denn formen und gestalten können wir ja alle. Dazu brauchen wir die Dichter nicht. Wie wäre denn jemals das entstanden, was wir Natur nennen, wenn

nicht schon der erste Mensch ein solcher Dichter gewesen wäre? Wie könnte denn irgendein Mensch etwas Zusammenhängendes denken und empfinden, wenn er nicht ein solcher Dichter wäre? Und man zeige mir einen Dichter, der so schön, originell und packend gestalten kann wie der nächtliche Traum des gemeinsten Handwerkers. Wozu also diese armseligen Berufsdichter? Wenn sie nur zum ‚Gestalten' da sind, so sind sie überflüssige Müßiggänger.

Man könnte nun allerdings einwenden: Ja! ‚Gestalten' können vielleicht alle Menschen, aber diese Dichter sind vor allem auch Meister der sprachlichen Form. Nun ja: diesen Vorzug will ich ihnen gern einräumen, aber ich räume ihn auch jedem begabten Kunstschlosser, jedem geschickten Ziseleur und Stukkaturenmacher ein. Zwischen einem guten Goldschmied und einem guten Reimschmied ist kein essentieller Unterschied.

Vor allem aber: die Kunst, so aufgefaßt, müßte dann eine einzig-dastehende Anomalie in der gesamten Naturordnung sein. Denn nirgend sonstwo findet man irgendetwas, das Selbstzweck wäre. Gerade die Natur kann hier als Vorbild dienen, denn sie macht keines ihrer Kunstwerke blos zum Vergnügen, blos um zu gestalten, sondern jedes hat einen bestimmten Zweck, der schon in der Keimanlage präformiert ist. Die Blumen sind schön. Aber Farbe und Geruch sind bei ihnen nicht Selbstzweck, sondern dazu da, um die Insekten anzulocken und die Befruchtung herbeizuführen. Die Schönheit der menschlichen Gestalt ist das Lieblingsthema des bildenden Künstlers. Aber die menschliche Figur hat ihren geraden, kräftigen und ebenmäßigen Bau nicht, um blos schön zu sein, sondern dieser Bau ist vor allem ein nach den feinsten Gesetzen der Mechanik konstruierter Komplex von Hebeln und Maschinen, von chemischen und physikalischen Laboratorien. Das Auge, das Schönste am Menschen, ist zugleich der vollendetste optische Apparat.

Im Grunde ist aber diese Unterscheidung zwischen Schön und Zweckmäßig ganz unpassend. Das sehen wir gerade am Auge. Gerade weil das Auge in so außerordentlicher Weise dazu geeignet ist, eine ganze Welt in sich aufzunehmen, gerade weil es das zweckmäßigste technische Instrument ist, das wir kennen, liegt auch ein so schöner und tiefer Ausdruck darin. Aehnlich ist es mit der Hand. Die Hand ist schön, weil sie eine so wunderbar schöne Arbeit verrichten kann. Jedes Organ ist in dem Maße schön, in dem seine Funktion tief und bedeutend ist.

Und eine Dichtung ist in dem Maße schön, in dem sie ein bedeutsames und wertvolles Instrument unsrer Welterkenntnis ist. Sie ist schön in dem Maße, in dem sie Auge ist, um die Welt zu durchschauen, Hand, um die Dinge zu erfassen. Ein Glasauge ist häßlich, eine Wachshand ist abscheulich. Eine Dichtung, die blos die Form der Dichtung

besitzt, ist weder schön noch überhaupt etwas Lebendiges. Nicht in ihrer Gestalt, sondern in ihrer Funktion liegt ihre Schönheit.

Mit einer echten Dichtung muß man irgendetwas anfangen können. Es genügt nicht, daß sie träge und majestätisch vor unserm Auge sich ausbreitet und behauptet, schön zu sein. Sie muß über sich hinausweisen auf Schlösser, die sie zu erschließen, Leichen, die sie zu beleben, Träume, die sie zu enträtseln vermag. Sie muß eine Deuterin des Lebens sein. Man muß sie in jeder Lebenslage ans Ohr halten und befragen dürfen. Sie muß immer gegenwärtig sein, auch wenn man ihre Verse nicht hört, ihre Figuren nicht sieht. Diese Verse, diese Bilder sind nur das Kostüm, in dem sie auftritt. Die wirkliche Dichtung fängt dort an, wo die sichtbare und hörbare Dichtung aufhört.

Jede echte Dichtung hat eine ‚Tendenz'. Ja, hierin besteht sogar ihr Hauptwert. Sie hat eine Tendenz, oder mit andern Worten: Hinter ihr steht ein Mensch. Ein Mensch, der Fragen und Antworten, Gedanken und Leidenschaften hat.

Kunst als Selbstzweck ist ein mehr oder weniger hübscher Zeitvertreib, wie der Ankersteinbaukasten, die Perlenstickerei oder die Spritzmalerei. Gegen diese Art Kunst läßt sich nichts einwenden, aber es ist gleichgültig, ob sie Vertreter findet oder nicht. Denn sie läßt sich entweder bis zu einem gewissen Grade von jedermann erlernen, oder aber sie beruht auf irgend einer angeborenen Geschicklichkeit, auf der Hypertrophie irgend eines Nebenorgans, wie das Zentnerstemmen oder die Gedächtniskunst. Die sogenannten ‚Artisten', die sie betreiben, mögen ja in ihren Künsten und Kunstfertigkeiten erste Fachleute sein, aber als Dichter sind sie unter allen Umständen hoffnungslose Dilettanten.

Der Dichter wird zum unentbehrlichen Teil der menschlichen Kultur weder durch seine Fähigkeit, gut zu photographieren, noch durch seine Fähigkeit, schöne Worte und Sätze zurechtzupolieren, sondern dadurch, daß er der Evolution dient, daß er Wahrheiten auffindet. Er hat kein Privileg. Wenn seine Leistungen durch keinen idealen Zweck organisiert sind, so sind sie eine ebenso nutzlose und zerbrechliche Spielerei, wie die Spielereien auf irgend einem andern Gebiet. Die Kunst um der Kunst willen mag eine hübsche und amüsante Sache sein, aber sie ist eine unbedeutende Fachsimpelei. Die Kultur geht langsam und unbeirrt vorwärts und sieht sie gar nicht an. Sie hat keine Zeit für Dinge, die um ihrer selbst willen da sind.

Und überhaupt: bloßes Talent ist uninteressant. Diese Varieteekünste: schöne Sprache, geistreicher Dialog, brillante Technik, subtile Stimmung fangen an, uns zu langweilen. Das sind tote Masken und Draperien. Außerdem: Talent ist selbstverständlich. Aber es ist nicht mehr als ein Vehikel, das erst durch eine treibende Kraft und einen regierenden Geist Leben und Zweck bekommt. Wir haben jetzt genug schöne und glänzende Formen gesehen: wir wollen Menschen und

Herzen und lebenskräftige Gedanken, die alle Formen sprengen. Wir wissen jetzt zur Genüge, wie geschickt der Mensch sein kann, und daß er das akkomodabelste, vielseitigste, dressurfähigste Tier des Planeten ist. Wir wollen keine Reckkünstler, Knockabouts und Brillantfeuerwerker, keine Taschenspieler, Spiritisten und Schlaftänzer, keine Naturwunder mit zwölf Fingern und zwei Köpfen. Das ist Barnum-Kultur. Wir wollen Dichter. Was aber ein Dichter ist, das wissen wir sehr gut, wenn wir es auch bisweilen gern vergessen. Die meisten Schriftsteller schreiben, um zu zeigen, daß sie Schriftsteller sind. Sie betrachten die Schriftstellerei als ein Ventil für ihre besondern Fähigkeiten und Geschicklichkeiten. Ihre Bücher sind ihnen wichtiger als alles andre. Ein Dichter aber ist kein Talentmann, sondern etwas viel Einfacheres, Besseres und Unbegreiflicheres. Er ist kein Organ seines persönlichen Talents, sondern ein Organ der ganzen fühlenden Welt, die ihn umgibt. Ein Dichter ist ein Mensch, der den Herzschlag jedes Geschöpfes, jeder Seele, jedes Ereignisses in seinem eigenen Herzen spürt, der in jedem Augenblick seines Daseins das Leben in seinem ganzen Reichtum und seiner ganzen Tiefe umfaßt. Ein Dichter ist ein Mensch, der ohne Mühe und Gewolltheit, ohne ‚Kunst' schafft, weil er aus innerer Not schafft: diese Not ist seine höchste Tugend, seine Dichtertugend. Ein Dichter ist ein Mensch, dessen Haupttalent das seltene, schwierige und beschwerliche Talent zur Wahrheit ist; er ist ein geistiger Organismus, ein Wesen, das alles, ohne Ausnahme, organisch aus seiner Natur entwickelt: denn nichts andres kann man unter Wahrheit bei einem Menschen verstehen. Ein Dichter ist ein Mensch, der mit der größten Freiheit und Unbefangenheit jeder Stimmung seiner Seele Ausdruck verleiht, der alles sagt, was er denkt, und es genau so sagt, wie er es denkt. Jeder Mensch kann eigene Wahrheiten finden; aber die meisten haben ein Mißtrauen gegen alles, was ihnen allein gehört. Sie halten ihre Gedanken für falsch, wenn sie nicht allen andern als richtig erscheinen, und sie halten ihre Gedanken für dumm, wenn sie sie nicht schon von jemand anderm gehört haben. Wir rühmen die Originalität der Dichter. Aber sie waren wahrscheinlich nicht origineller, als wir alle von Natur aus sind, sondern sie hatten nur mehr Mut, mehr Mut zu ihrer Originalität. Indes: es ist bekannt, daß der Mut eine übertragbare Eigenschaft ist, und daher haben solche Dichter den unschätzbaren Wert, daß sie auch die übrigen Menschen zu selbständigem Denken und eigener Beobachtung anregen. Ohne diese Männer würden wir nie zu einem innern Gleichgewicht, nie zu uns selber kommen.

Daher darf das Publikum nur von solchen Dichtern eine wirkliche Förderung erwarten, denn nur solche besitzen die Gabe, Geister zu befreien. Sie wirken wie ungeheure Motoren und Elektromagneten. Sie ziehen an und stoßen vorwärts. Sie sind wie Dynamomaschinen.

An ihrer eigenen Begeisterung begeistern sie sich immer wieder von neuem. Sie tragen Dinge in ihrem Herzen, die gebieterisch nach außen drängen, die sie sagen müssen, von denen sie leidenschaftlich wünschen, jeder möge sie auch denken, die sie, wenn es in ihrer Macht stünde, in jedes Fenster rufen, über jeden Türpfosten schreiben, an jeder Litfaßsäule plakatieren würden. Sie reden nicht ‚objektiv' und unter Vorbehalten, sondern laut und rechthaberisch. Sie können nur in Majuskeln schreiben. Ihre Art ist pathetisch, hyperbolisch und gewalttätig. Aber sie haben ein Recht dazu, denn sie wissen etwas, was die andern nicht wissen. Sie haben Augen, die tiefer sehen, schärfer sehen, mehr sehen als die Augen der Welt. Man sagt deshalb bisweilen: Sie blicken in die Zukunft. Aber eigentlich blicken sie nur in die tiefere, reichere und wahrere Gegenwart. Sie haben schon der Gegenwart gegenüber die historische Vogelschau. Daher wirken sie wie Anachronismen. Ihre Wahrheiten, ihr ganzes Sein wird erst langsam mehr. Es braucht immer eine gewisse Zeit, bis ihre Tiefe heraufsteigt, nach oben kommt und sichtbar, das heißt: oberflächlich wird.

Dies ist schließlich das Schicksal aller Wahrheiten. Die Menschen von gestern halten sie für absurd, und die Menschen von morgen halten sie für banal. Wahrheiten sind nichts Bleibendes. Etwas Bleibendes sind aber die Dichter, die sie fanden. Denn die fortdauernde Kraft dieser Menschen liegt nicht in der Neuheit, sondern in der Größe ihres Denkens. Ihr Ton und ihre Haltung machten sie zu dem, was sie sind. Nicht was sie sprachen, ist wertvoll, sondern wie sie sprachen.

William Shakespeare / von Algernon Charles Swinburne

Spräch' Menschenmund und Engelsmund zusammen,
Vieltausend Stimmen sprächen nimmermehr
Das Wort, das Du bist: Wind, Wald, Berge, Meer —
Schwach ist ihr Ruhmlied vor der Sonne Flammen.

Sein Preis: Nichts kann ihn rühmen, nichts verdammen,
Mann, Weib und Kind dankt Gott für Ihn, doch Er
Frohlockt nicht der Verehrung, allzuhehr:
Er ist; und webt im Werk, dem wundersamen.

Und aller Ruhm und Freude, Sorg' und Macht
Sind sein; ohn' Ihn würd' Erdentag zur Nacht,
Zeit schöpft die eigene Zeit aus seinem Bronnen.

Und alle Lauten, Flöten, Harfen, Geigen
Sinken vor Ihm, und ihre Klänge schweigen:
Sterne sind Engel — Gott regiert in Sonnen.

Deutsch von Walther Unus

Aphorismen / von Leo Berg

Aus dem Nachlaß

Die feinste Technik ist allemal, gar keine zu haben. Die beste Technik hebt sich selbst auf und macht alle Technik überflüssig oder doch vergessen. Der genialste Künstler hat beinahe gar keine Technik mehr, zum Unterschiede vom Dilettanten, der auch keine hat.

*

Die Presse ist organisierter Weltklatsch.

*

Fast alle Zeremonien haben heutigen Tages etwas Peinliches und Peinigendes. Warum doch? Nicht wegen der Unvernunft oder des Unsinns des Zeremoniells! Wenigstens kann selbst ein lächerliches Zeremoniell noch Gewalt haben. Aber es ist nicht allein ein ästhetisches Mißbehagen, das sie verbreiten, was selbst der Philister fühlt, weil sie in jedem mächtige ästhetische Reize wecken, ohne sie auslösen zu können: Es ist eine Disharmonie, die, wenn nicht zwischen dem Zeremoniell und der Sache, so doch zwischen dem Zeremoniell und den Personen besteht, um die es sich handelt. So ein modernes Begräbnis, eine Trauung, wie schwer und eindringlich fällt das einem nicht auf die Nerven! Es ist so etwas pomphaft Wichtigtuendes, so etwas Aufbauschendes, zu dem unser modernes flüchtiges und bewegtes Leben, das über alles, über die größten sozialen Tragödien wie die kleinen Einzelerlebnisse, ach, nur zu schnell hinwegkommt, einen krassen Gegensatz bildet. Das Zeremoniell, trotzdem und je mehr es abgeschwächt wird, wird nur noch aus Gewohnheit geübt; es treibt kein innerer, wenn auch flüchtiger Drang zu ihm. Es fehlt das tragische und religiöse Bewußtsein in solchen Fällen. Man arbeitet mit den stärksten Mitteln und Effekten, nur weil man keine andern kennt oder zur Verfügung hat.

*

In Frankreich ist das Pathos und die Leidenschaft gewöhnlich sozial kommunistisch (Rousseau) und der Witz souverän individualistisch (Voltaire); in Deutschland hingegen ist der Witz öfter sozial (Lessing, Börne), hingegen die Leidenschaft individualistisch (Goethe, Sturm und Drang).

*

Der Kriminalroman ist die Romantik des modernen bürgerlichen Lebens.

*

Wenn ein Dichter in unsrer Zeit naiv sein will, muß er ungebildeter sein als sein Publikum.

*

Manier ist unfruchtbar gewordener Stil; erstarrte Manier aber wird Manieriertheit. Manierierter Stil ist wie ein erfrorenes Lächeln, das man zuweilen auf alten verbitterten und versteinerten Adelsgesichtern findet.

Das stuttgarter Theaterjahr / von Paul Schlesinger

Vor zwei Jahren veröffentlichte Fritz Ph. Baader in der ‚Schaubühne' einen Artikel über das stuttgarter Hoftheater. Ich habe ihm eigentlich nichts hinzuzufügen. Die Personalverhältnisse sind die gleichen geblieben. Einige Veränderungen machen wenig aus. Sie sind auch für die nächste Saison zu erwarten und werden wahrscheinlich wiederum das Gesamtbild wenig beeinflussen. Wenn man sich ein ganzes Jahr gegrämt hat, kommt man schließlich über Unabänderliches hinweg. Man nimmt das Gute mit überschäumender Dankbarkeit auf und sucht sich mit dem Schlechten abzufinden. Zuerst glaubt man, etwas Besonderes zu sagen, wenn man einen Heldenjüngling entsetzlich findet. Wird er aber endlich entlassen, dann fürchtet man sich vor dem neuen. Schließlich kapiert der Blödeste, daß es garnicht an dem Heldenjüngling, sondern am Unterbau liegt. Und da steckt das Unabänderliche.

Einem berliner Theaterleiter mag man sagen: Verrichte das Unerhörte! Verdienst du Geld damit — gut; wenn nicht — krepiere! Uns ist alles gleichgültig, bis auf das Unerhörte, und das verlangen wir von dir!

Ein Hoftheater wie das stuttgarter kann nicht untergehen, und es kann kein Geld verdienen. Die Einkünfte sind — soweit ich das beurteilen kann — sehr regelmäßig. Sie würden selbst durch Wundertaten kaum gesteigert werden. Im Gegenteil, die Wundertaten würden nur neue Ausgaben erfordern. Also unterläßt man sie. Eine gerechte Kritik wäre nur zu geben, wenn man den Etat in der Hand hielte. Jedes Parlament urteilt über Leistungen erst nach Kenntnisnahme des Budgets. Wir aber wissen garnichts, ahnen höchstens allerhand verzwickte Hemmungen, die nicht einmal sämtlich in den Finanzen wurzeln mögen. Ein Hoftheater, das auf einer Bühne Oper und Schauspiel gibt, quält sich krank. Die Abonnenten verlangen Abwechslung; selbst ein Erfolg ist nicht auszunutzen. Dann kommen Verpflichtungen gegen Autoren, kontraktliche Urlaube, lebenslängliche Menschen und andre Annehmlichkeiten. Am Ende wird man müde. Ich glaube nicht, daß eine der leitenden Persönlichkeiten unsers Hoftheaters sich über den gegenwärtigen Zustand im Unklaren befindet. Aber die Unmöglichkeit, Grundübel auszurotten, lähmt die Schaffenskraft. Man wird nachlässig in den Engagements, gleichgültig gegen Personen, die man entlassen könnte, und läßt schließlich auch Leute gehen, die man erhalten müßte.

Mit der Erwerbung von Novitäten steht es gerade so. An das Problematische traut man sich nicht heran, weil man fürchtet, es mit

den gegebenen Mitteln nicht lösen zu können. Gelegentlich wird auch eine Entdeckung versucht. Die ‚Kreuzigung‘ von Alexander Zinn war so etwas. Ein ernster, aber allzu wohltemperierter Kopf, der sich Ziele setzt, um sie zu erreichen. Also zu nahe. Derartige Versuche lohnen sich wenig, und so greift man verzweiflungsvoll zu abgestandenen Aktualitäten: die ‚Fremde Frau‘ oder die ‚Strandkinder‘.

Aus der Menge verwaschener Repertoireaufführungen hebt sich eine kurze, aber glanzreiche Kette von Abenden hervor. Ein Ibsenzyklus. Was an künstlerischen Kräften in unserm Hofschauspiel steckt, das legte hier der Oberregisseur Hans Meery mit kluger, feiner Hand bloß. Schauspieler, die uns täglich ärgerten, verschwanden in der Versenkung. Andre, die wir zu selten sahen, offenbarten sich uns. Es sind das nicht gar viel. Aber wir haben Emmy Remolt, eine wundervolle Frau. Alexandrine Rossi, eine kühle, kluge Spielerin. Wir haben den nervösen, feingeistigen Kurt Junker, und den heißblütigen, oft grotesken Oskar Hofmeister. Waldemar Franke ist in winzigen Episoden ein Künstler. Rudolfine Stehle eine rührende, verblühende Lichtgestalt. (Weil sie verblüht, muß sie jetzt gehen.)

Nicht viel; die andern lassen sich aber dann wohl noch zurechtmachen. Und so hatten wir Abende, die wir nicht vergessen dürfen: Gespenster, Wildente, Hedda Gabler. In gleicher Qualität erschien vor uns auch Bahrs ‚Konzert‘.

Die Oper ist merkwürdig. Sie ist vortrefflich, wenn die Aufgaben ganz bedeutend sind. ‚Meistersinger‘, ‚Tristan‘, ‚Salome‘ werden fast in großer Form bewältigt. Da zeigt die Senger-Battaque, die uns auch verläßt da ihre Mittel nahezu erschöpft sind, eigentlich erst im Schwinden eine Souveränität des Könnens und Gestaltens. Außer ihr ein paar junge Talente: Hermann Weil, Erna Ellmenreich. Wie im Schauspiel: Es geht zusammen, wenn der Wille stark ist. Wehe aber dem Unglücklichen, der in eine kleine Vorstellung gerät!

So novitätenreich der vorige Winter war — so arm ist dieser. Nur ein Abend war von besonderer Art: die Neuinszenierung des ‚Don Juan‘ von Bernhard Pankok. Eine bildnerische Leistung von hohem Rang. Sie wurde leider geschädigt durch den höchst mittelmäßigen Gesang, der sich nicht malen ließ.

Die ‚Butterfly‘, ‚Susannens Geheimnis‘, ‚Der Schleier der Pierrette‘ — basta. Schillings ist schon müde geworden.

Wird es besser werden, kann es besser werden? Wir müssen alle Hoffnungen auf das neue Hoftheater setzen. Der Generalintendant Baron von Putlitz ist weniger eingeengt als andre Herren in der gleichen Position. Er kann und darf etwas vollbringen. Er ist ein kluger und sachkundiger Mann. Die Gefahr für ihn ist ein zu gedul-

diges Publikum, das gar keinen Maßstab ins Theater mitbringt. Dem Kritiker zuliebe braucht man wirklich keine Kunst zu machen. Und so ins Blaue hinein — nur wegen der Schönheit?

*

Wir haben seit dem sechsten November 1909 auch ein privates Schauspielhaus, dessen Direktor Max Gabriel in den ersten Monaten seiner Tätigkeit nach verschiedenen Richtungen hin bemüht war, den Geschmack des stuttgarter Publikums zu ergründen. Daß die literarischen Experimente weniger glückten als die industriellen, war vorauszusehen. Eigentlich warm wurde das Publikum erst, als Roda-Rößlers zuweilen erheiternder ‚Feldherrnhügel' auf den Brettern erschien. Gabriel versuchte auch Besseres: er gab den ‚Grafen von Gleichen', ‚Frühlingserwachen', ‚Frau Warrens Gewerbe'. Mit Vorliebe pflegte er das sentimental-sensationelle Schauspiel der Franzosen, für das er auch die richtigen Schauspieler an der Hand hat: eine kleine, fast gebrechlich zarte, aber leidenschaftsvolle Schauspielerin — Grete Lorma; im Format zu ihr passend ein blasser, unsteter Liebhaber — Reinhold Bauer. Ein junges, sehr feines komisches Talent: Carl Etlinger. Ein besserer Provinzschauspieler: August Meyer-Eigen. Als Ganzes genommen, macht das Ensemble einen frischen, unverbrauchten Eindruck. Wedekind, Halbe, Bataille wurden sehr gut gespielt. Hat man sich an die neuen Erscheinungen gewöhnt, so bemerkt man bedenkliche Lücken. Die Regie geht abwechselnd von einem Schauspieler zum andern. Gabriel selbst hat neben guten Vorsätzen viel Sinn für das Wirksame und Theatertüchtige. Aber ihm fehlt die Unterstützung eines Literaten, ihm fehlt eine Hauskritik, der Dramaturg, der auch Regie führen kann. Dem müßte es gelingen, abzurunden, zu vertuschen, das Niveau zu halten. Dann würde sich auch ein gelegentlicher ‚Schlager', der ja notwendig ist, um die Kasse zu füllen, viel besser ausnehmen.

Das Hoftheater hat sich jetzt entschlossen, einen Dramaturgen von literarischem Ruf zu engagieren. Das Schauspielhaus sollte sich denselben Luxus gönnen. Auf die Konkurrenz der beiden Bühnen könnte man die größten Hoffnungen setzen. Gabriel gab uns sehr hübsche und geschmackvolle Dekorationen, die das Hoftheater aufstacheln sollten. Dieses wieder hat eine kleine Elite von Künstlern, die, unter Meerys Regie, die Würde des Schauspiels wahren.

*

Aber wie das so ist. Das Schauspielhaus schließt seine Winterspielzeit und eröffnet eine Operettensaison mit der ‚Geschiedenen Frau'. Diesen Schmerz kann das Hoftheater nicht verwinden und gibt flugs den ‚Fidelen Bauer'. Draußen in der cannstatter Wilhelma wird die traditionelle Operettenstagione den ‚Grafen von Luxemburg' bringen.

Man findet sich in der Operette.

Festspiele in Chorin / von Arthur Kronau

Das ist ein echter Festspieltag. In Oberammergau zelebriert die ganze internationale Snob-Welt die Messe des altheiligen Passionsspiels bei Frost und Schneesturm, geschützt von Fußsäcken und den Pelzen, die wir längst im Kampferschrank haben. Im Harz umflattern die Windengel die ‚Freiluftbühne', blasen aus vollen Backen und schütteln die Bäume, die knirschend Widerstand leisten. Wir aber sind Männer und Frauen im feurigen Ofen der Chaussee, die von Chorin, dem kleinen märkischen Flecken an der Wegzeile der Stettiner Bahn — gleich hinter dem sauber geputzten Eberswalde, wo die dick verzuckerten Spritzkuchen wachsen — nach der Ruine des alten choriner Zisterzienserschlosses führt. Die Sonne legt noch immer mehr Kohlen nach, daß der Wegstrich brennend gegen unsre Sohlen dampft, und daß, vom Dunst überhaucht, das Blaßrot der kleinen, in die Talsole festgeklebten märkischen Dorfhäuser zu glühen scheint. Das Grün der Birkenblätter hat seinen goldenen Beiton: im dichten Baumgebüsch haben sich goldene Schatten gefangen, und zwei der beliebten berliner Sommerfrischler ehren die Frühlingsherrlichkeit dadurch, daß sie die Rümpfe von den Röcken frei machen und das Lied von ‚Wa—andern' vom blaßblauen Gewölbe des Himmels wiederhallen lassen. Es ist eigentlich paradox, bei solcher Witterung den Schliemann zu spielen und, statt nach leuchtenden Blumen, nach Episoden der zum Teil fünfhundertfünfzig Jährchen zurückliegenden Vaterlandsgeschichte zu graben. Es ist — verzeihe mir, hochwohllöblicher ‚Verein für Heimatskunde zu Eberswalde', Veranstalter dieses ‚Volksschauspiels Chorin' — es ist sogar geradezu pervers, die Geister alter märkisch-brandenburgischer Chroniken in die Maisonne und die duftende, flimmernde Pfingstwelt zu berufen. Aber warum sich Gedanken machen, wo das alles nachher so hübsch und kräftig wirkt; nachdrücklicher, als sonst ein Werk zu wirken pflegt, bei dem von vornherein für Genie und Intention Fleiß und Eifer eintreten müssen? Nein, man ersäufe jegliches Bedenken in dem runden See, dessen blaugraue Scheibe glänzt wie blankgeputzter Stahl. Dann wird die rechte Festspielstimmung nicht fehlen.

Sie ist ohnehin auf Windesflügeln — Unsinn, es gibt ja heute gar keinen Wind — da, wenn man vor der ersten Fanfare die Kulisse betrachtet, die sich der ‚Verein für Heimatkunde zu Eberswalde' von der Geschichte ausgeliehen hat, und die seit dem dreizehnten Jahrhundert, der Gründungszeit des alten Zisterzienserquartiers, auf die Benutzung wartete. Der Klostergarten, in den die Kreuzkirche des greisen Stifts ihr stolzes, westliches Schiff mit den schmalen, glaslosen, hochsteigenden Fensterhöhlen vorstreckt, ist voll vom Duft der blauroten, taumelig zur Erde drängenden Fliederdolden. In dieser Beleuchtung ist es wunder-

voll zu sehen, wie, aus knotigen Wurzelsträngen emporschießend, der Efeu die blaßroten Arkaden, Küchenfronten, Wandelgänge in die tausendfältige Umklammerung seiner schwarzgrünen Arme einschließt. Man schreitet über das schwere Teppichpolster, das wieder der Efeu über den ehrwürdigen Friedhof gebreitet hat, und hört lächelnd zu, wie sich einem straffen, märkischen Weißbart auf dem Boden der Vergangenheit die Zunge löst, und wie er munter und redegewandt Kriegsanekdoten von Anno 70 auspackt. Auch die enge Allee, zu deren beiden Seiten finstere Lebensbäume wie Kerkerwächter Posto stehen, bis sich ein Gebüsch, an dem die roten Magnolienblüten wie Blutstropfen hängen, dazwischen schiebt, spendet erquickenden Schatten, recht geeignet, uns in Zeiten der Vergangenheit zurückzuführen. Aber am schönsten wirkt doch der Platz vor dem Hauptportal der Kirche, wo das weißgelbe Gerüst der Festspieltribüne zwischen den geduckten Gebäuden der Invalidenhäuser improvisiert wurde, wo die Schwalben und Spatzen mutig in das Blattgewirr der Efeupaste eindringen und die Historie aus den längst verödeten, hochgewölbten Hallen der Kirchenschiffe, aus steinernen Seitenhäusern, aus den breitflügeligen Klosterpforten auf die als Bühne benutzte Terrasse tritt. Die gewiß nicht schwer zu übende Kunst, so eine prächtige, von der Natur geweihte, vom Geist der Geschichte gestellte Dekoration mit bunten, gründlich auf Echtheit geprüften Bildern zu füllen, ist der Kunst des Theatermalers gegenüber ja naturgemäß im Vorteil ......

Das ‚Volksschauspiel Chorin' hat aber noch einen Vorzug. Es ist an einen dichterischen Helfer geraten, der diese Gelegenheit weder als einen Vorwand benutzt hat, patriotische Reklame zu treiben, noch sich darauf beschränkt hat, aus dickleibigen Geschichtstabellen einen Wust von Namen und Daten zu zitieren und damit zu langweilen. Vier Anekdoten schmiegt er an die Umgebung des Klosters; und er hat sogar die Kühnheit, im Zenith dieser dramatischen Kleinigkeiten zwei preußische Markgrafen, den falschen Waldemar und den zweiten Joachim, der das Stift anno 1542 dem Protestantismus opferte, eine recht heikle Rolle spielen zu lassen. Man sieht also unter der Führung des Verfassers, Axel Delmar, wie das Kloster reich und blühend seine Macht übt, den Raubrittern trotzt und die Bauern schirmt, wie es geschäftstüchtig und milde zugleich ist, und wie es in fester Vasallentreue zu seinem Markgrafen hält, zu dem sangesfrohen Otto mit dem Pfeil, den die Bulle des Papstes in Acht und Bann schleudert. ‚Maienlust' heißt diese Szene, die Klosterfrieden und Klosterfreuden ausschüttet, die breiten Genrebildeinlagen der Willibald-Alexis-Romane kopiert und Gaukler- und Bauernscharen, Possen und Liebeständeleien, zierliche Bürgermägdlein im Reigentanz und auftrumpfende Recken in schwertklirrender Pose vor die rote Steinkulisse stellt. Drei andre Szenen folgen, entwickeln sich aus den bogigen Toreinschnitten

der Kirchenfront und versinken hinter ihnen mit Orgelton und Glockenklang. ‚Der falsche Waldemar': Bürgerkrieg zerrauft und zerstampft den Boden der Mark, bis der Fürst, dessen Echtheit so viel umstritten wird, von selbst den Purpur mit der braunen Pilgerkutte vertauscht. ‚Das peinliche Gericht': Friedrich der Zweite, der ‚Eisenzahn', zerreißt das Gewebe des Hexenaberglaubens, das — im Verein mit den Bürgern von Angermünde — die frommen Väter von Chorin noch dichter zu spinnen trachten. ‚Das letzte Ave': Von Joachim vertrieben legt der letzte Abt Brixius die Mithra ab und sieht seine Mönche teils in die Verbannung ziehen, teils als Apostaten dem schwarz gewandeten Lutherpriester nachfolgen. Ich muß gestehen: ich bin nicht Historiker genug, um das alles als Ding an sich ergreifend zu finden. Aber, von Axel Delmar in die dramatische Form gebunden, hat es mehr Kritik und Geschmack, als Josef Lauffs ‚Blücher', als die ‚Gotberga' desselben Barden, als Ernst von Wildenbruchs ‚Willehalm'. Jeder Abschnitt, ob er nun mehr das Prinzip der Kleinmalerei bemüht oder die historische Pointe bevorzugt, hat seinen wuchtigen, die Echtheit des Zeittons anstrebenden Ausdruck im Wort, seine Versuche zur Charakteristik, seinen dramatischen Kern in der Hülse des Bildes.

Die zweihundertfünfzig Mitwirkenden aus Eberswalde und Angermünde, Bürger und Bürgerinnen und Bürgerfräuleins, tragen unter der Regie des Herrn Heinrich Frey ihre Panzer, ihre Schauben und ihre in den Aschingerfarben Blau-Weiß gehaltenen Sommerfähnchen recht nach der Art, schwingen ängstlich-ziersam ihre blütenschweren Zweige im Lenzesreigen, machen mit Aufbietung aller ihrer Lungenkräfte ihr Statisten-Rhabarber und hätten nur ihre Duse — die verliebte Helmtrudis des ersten Bildes — bei den eberswalder Spritzkuchen lassen sollen. Um so mehr fielen unter den Schauspielern, mit denen die Reihen der Dilettanten gesprenkelt waren, einige Talente von rhetorischer Kraft auf, Talente, denen man nur den Kappzaum der Mäßigung anlegen müßte: ein Pseudo-Moissi, der ein verbuhltes Mönchlein, ein Pseudo-Molenar, der einen bis zum Tode getreuen Anhänger Waldemars, ein Pseudo-Lewinsky, der einen Klosterasketen machte. Und schließlich trat gar die Natur mit einem besonderen Dekorationseffekt Künstlern und Nichtkünstlern hilfreich zur Seite. Denn als am Schlusse des ersten Einakters der fanatische Deputierte Roms einen preußischen Markgrafen zu verfluchen wagte, breitete der Wettergott empört seinen blauschwarzen Mantel über die erregten Gruppen der weiß bekutteten Zisterzienser und schwarz gekleideten Dominikaner, in deren Mitte der hagere römische Legat sein zuckendes, bleiches Fanatikerprofil zeigte. Und seinen Flüchen gaben der rötliche Strahl des ersten zur Tiefe gleitenden Blitzes, das schwer aufschlagende Poltern der Donnerschläge, das Prasseln des warmen Mairegens den stärksten optischen und akustischen Nachdruck.

Eifersucht / von Hugues le Roux

In dem möblierten Zimmer eines Provinzhauses mußten sie die Tage allein verbringen: der kleine, bissige Hund, der sich wie eine Kugel auf dem noch ungemachten Bett seiner jungen Herrin zusammenrollte, und der zarte, schmächtige Knabe, der das bleiche Gesicht mit den übergroßen Augen sehnsüchtig an die Fensterscheibe preßte . . .

Nie spielten sie zusammen — sie waren aufeinander eifersüchtig und haßten sich instinktiv. Abends gegen fünf Uhr kam die Schauspielerin von der Probe nach Hause. Der Knabe bemerkte sie zuerst, sobald sie auf dem Trottoir an der Straßenecke sichtbar wurde, und wenn sie die Stufen der Treppe betrat, erkannte sie auch der kleine Hund an dem Tritt ihrer Stiefeletten. Und beide stürzten dann zu der Tür — der eine bellte, und der andre rief: „Mutter!"

Jeder wollte die erste Liebkosung haben.

Der Schlüssel wurde im Schloß umgedreht, und sie trat ein. Sie war blond, und ihre grauen Augen schimmerten wie Eis. Sie trug einen großen Hut mit breitem Rande und einen langen, schleppenden Mantel aus schwarzem Samt — abgetragen mit weißen Stellen und fransigen Knopflöchern.

Der kleine Hund sprang ihr am Kleide empor und berührte ihre Hände.

„Schön", sagte sie, „schön, Tatave!"

Und sie nahm ihn auf den Arm und küßte die blinkende Schnauze und den krausen, weißen Pelz.

Der Knabe aber stand vor ihr — mit gesenktem Kopf und bebenden Lippen stand er vor ihr und wartete. Ach, nur zu oft mußte er die ersehnte Liebkosung entbehren. Im Gegenteil erhielt er regelmäßig Püffe und Schläge, denn stets hatte er tagsüber irgend eine Unart begangen: entweder hatte er die Schachtel mit Reispuder umgestoßen, oder ein Modenbild mit dem Karmin für die Lippen übermalt, oder gar mit der Hasenpfote auf dem Fußboden gekehrt. Dann wurde die junge Frau böse und ohrfeigte ihn mit ihren harten Fingern.

„Höre, du Gassenjunge," sagte sie zu ihm — dies war der Spitzname des Kleinen, der einzige Name, mit dem er sich je rufen gehört — „wenn du mich noch weiter so ärgerst, werde ich dich nicht behalten, sondern dich an den Schornsteinfeger verkaufen."

Und die aufsteigenden Tränen verschluckend, seufzte der ‚Gassenjunge', und der Gedanke kam ihm, fortzugehen und diese launenhafte Mutter nie mehr zu sehen — die liebe Mutter, für die er dennoch eine unendliche Zärtlichkeit hegte, fast zu übergroß für ein Kinderherz.

*

Wenn sie ihn nicht in einem schrecklichen dunklen Raum einschloß,

in dem allerlei Sachen und alte Kleidungsstücke durcheinander lagen, zog sie ihn auf ihre Knie, küßte ihm leidenschaftlich Augen und Lippen, oder sie schlang ein Band um den Hals der beiden und band den Knaben mit dem Hund zusammen.

„Ihr sollt euch gern haben wie zwei kleine Brüder!" sagte sie dann.

Doch diese herzlichen Anwandlungen waren nur kurz bei ihr.... und selten. Fast immer wurde Tatave gut behandelt, und der ‚Gassenjunge' zurückgestoßen. Und wenn der Friseur abends heraufkam, um die Schauspielerin zu frisieren, wurde der Kleine in die Garderobe eingeschlossen, wo er sich im Dunkeln auf einen Koffer setzte und wartete. Währenddessen aber lief der Hund ganz nach seinem Belieben im Zimmer hin und her, und, wie um seinen Feind zu verhöhnen, kläffte er an der Tür des Hinterzimmers. Wenn sie endlich wieder ins Theater mußte, nahm die junge Frau Tatave auf dem Arm mit. Und der ‚Gassenjunge', der mutterseelenallein und ohne Lampe zu Hause bleiben mußte, damit er das Haus nicht in Brand stecke, warf sich auf dem Sofa hin und her, auf dem er schlafen sollte, und zerbiß die Decken....

Und ein Gedanke kam ihm:

„Wenn Tatave stürbe, würde Mama mich lieber haben."

Und dies wurde bei ihm zur fixen Idee, und er träumte und sann — er wollte den kleinen Hund töten. Auf dem Ellbogen halb aufgerichtet, preßte er krampfhaft sein Kissen und dachte:

„Ob ich wohl stark genug bin, ihn zu erwürgen?"

Heiße Tränen fielen auf seine nackte Brust. Doch der Gedanke, daß Tatave furchtbar leiden müsse, bevor er stürbe, linderte seinen Schmerz.

Eines Morgens beim Frühstück trank er seinen Kaffee ohne Zucker, den er in der Tasche versteckte, und sobald die Mutter fort war, näherte er sich Tatave mit heuchlerischen Schmeicheleien. Der Köter hatte sich hübsch mollig in die Falten eines Frisiermantels gekauert, der auf den Bettvorleger herabhing. Nur die Schnauze und die Augen, die aussahen wie zwei Nagelköpfe, waren in dem Spitzengewirr sichtbar. Anfänglich knurrte er. Doch von Naschhaftigkeit getrieben, kroch er schließlich träge aus seinem Nest hervor, und nachdem er den Zucker wiederholt beschnuppert und sich das Maul geleckt, hob er den Kopf und wollte die Leckerei verschlingen. Und das Kind bückte sich und als wolle es ihn streicheln, ließ es seine Finger zu den Ohren gleiten. Und plötzlich griff es Tatave mit beiden Händen bei der Gurgel. Der Hund hustete röchelnd und ließ den Zucker fallen.

Der Knabe vermied es, ihn anzusehen. Er fühlte nur die Wärme von Tataves Hals in seiner Hand. Doch jäh stieß er einen Schrei aus — das Tier hatte ihn heftig gebissen. Da packte ihn die Wut: er riß das Kissen des Bettes an sich, warf es über den Hund und kniete darauf

— auf den Kopf des Hundes. Dieser hatte sich auf den Hinterbeinen aufgerichtet, und einige Minuten lang sträubte er sich heftig. Dann jedoch streckte er sich und blieb regungslos liegen.

Der ‚Gassenjunge' stand auf. Er bereute seine Tat nicht, doch die Anwesenheit des toten Tieres war ihm unbehaglich. Er dachte daran, ihn aus dem Fenster zu werfen und der Mama zu sagen, Tatave habe ihr folgen wollen und sei dabei hinuntergefallen. Aber die Nachbarn konnten es ja sehen . . . . .

So setzte er sich denn auf das Sofa, und resigniert war er auf die Schläge gefaßt, die er bekommen würde. Die verletzte Hand tat ihm weh. Er tauchte sie in die Waschschüssel und freute sich, als er das Blut so in einem kleinen Streifen an die Oberfläche des Wassers steigen sah . .

*

Endlich vernahm er von der Treppe her die Tritte der Mutter. Und als er nun aufstand und ihr bis an die Tür entgegengehen wollte . . . . . da war es ihm, als habe Tatave sich geregt. Doch der kleine Hund war tot, mausetot, und als die Künstlerin die Tür öffnete, sah sie nur ihr Kind, das ihr entgegeneilte.

Nachlässig strich sie ihm über das Haar, und, ganz erstaunt, Tataves Gebell nicht zu hören, fragte sie:

„Wo ist denn das Brüderchen?"

Das Kind gab keine Antwort.

„Nun, willst du es wohl sagen?" sprach sie mit drohender Stimme. „Hast du die Tür aufgemacht und ihn fortgelassen . . . .?"

Doch plötzlich schrie sie auf — sie gewahrte den kleinen, weißen Körper, der ausgestreckt und leblos auf dem Bettvorleger dalag.

Und sie kniete eiligst nieder, nahm den kleinen Hund in die Arme, und, den großen Federhut noch auf dem Kopfe, gab sie sich einem lauten, dramatischen Schmerzensausbruch hin. Leichenblaß und mit zusammengebissenen Zähnen starrte der Knabe auf die Mutter, die den Köter wieder und wieder küßte . . . .

Als sie aufblickte, sah die Schauspielerin sein verstörtes Gesicht, und sie bemerkte die Wunde an seinem Daumen und das Blut auf der Schürze.

„Wer hat dir das getan?" fragte sie, und faßte das Kind bei den Schultern.

Der Kleine blickte ihr fest ins Auge und sagte:

„Tatave. Ich habe ihn totgemacht, weil du ihn mehr liebst als mich."

Ein Aufschrei der Wut antwortete ihm. Das Kind fühlte, wie es beim Kopf ergriffen und so heftig in das düstere Verließ geworfen wurde, daß es mit dem Kopf auf das Schloß des Koffers aufschlug.

Und die Sinne schwanden ihm.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Als er eine Stunde später wieder zu sich kam, drang auch nicht der leiseste Lichtschimmer durch das Schlüsselloch noch unter der Tür hervor. Doch im Zimmer nebenan hörte er, wie jemand im Dunkeln leise schluchzte.

Da kniete er vor der Tür nieder. Und er preßte die Wange an das Holz der Tür, und mit gefalteten Händen und in höchster Seelenangst flehte er:

„Mama, verkaufe mich an den Schornsteinfeger. Dann siehst du mich nie, nie wieder, und für das Geld holst du dir einen neuen Katadu . . . . ."

Autorisierte Uebersetzung von H. Hesse

Rundschau

Maria Mayer

Jede neue Rolle enthüllt deutlicher, welch reiche Künstlerin hier gehemmt wurde. Vor drei Jahren trat sie als Vivie in ‚Frau Warrens Gewerbe' auf, und viele glaubten, nur eine Spezialistin für — man könnte sagen — graue Rollen gefunden zu haben. Für solche Frauen etwa, die, in den Schatten einer lichtlosen Jugend gedrängt, mit ertötetem Schönheitsgefühl, mit verdorrtem Freudebedürfnis und verkümmerter Sehnsucht durchs Leben wie durch eine ewige Arbeit und Pflicht gehen. Ihre Kunst gab die stille Resigniertheit der zur Seite Geschobenen, den blinden Seelenglanz der Bescheidenen, das lautlose Erlöschen der Ausgestoßenen. In diese Reihe duldender und überwindender Trauer schien sie die Direktion des Hebbeltheaters für immer verbannen zu wollen: sie mußte Hebbels Klara und die Magd in Schönherrs ‚Erde' spielen. Und doch hätte ihr, wenn nicht schon die Ueberzeugung, daß eine Künstlerin, die melancholische Gestalten ohne den geringsten Aufwand von Sentimentalität bewältigt, weiter greifende Möglichkeiten in sich birgt, eine Aufgabe, die ihr zwischendurch anvertraut wurde, neue Felder öffnen müssen: Strindbergs ‚Stärkere'. Maria Mayer erwies sich in dieser stummen Rolle als Meisterin einer ironischen Pantomime, die im Keim die heute offenbarte Seite ihrer Künstlerschaft erkennen ließ: ironisch verschleierten Humor. Dieser hat jetzt Gelegenheit gehabt, sich distanzierend als karikierende Begabung zu bewähren (im ‚Wirrwarr'), zu gutmütigen Grausamkeiten sich zuspitzend in harmlos überlegene Salonrollen einzufließen (im ‚Nesthäkchen') und schließlich die Synthese ihrer tragischen und humoristischen Fähigkeiten zu vollziehen (im ‚Neuen Paris'). Die Désirée dieser Komödie, Maria Mayers jüngste Schöpfung, die sich mit ihrem Los, Zuschauer bleiben zu müssen, abfindet, dieser Resignation aber durch ironische Welt- und Menschenbetrachtung hellere Farben

aufsetzt, entblößte die einheitliche Wurzel ihrer zweigeteilten Begabung, die dort wächst, wo Geist und Gefühl, statt sich zu bekämpfen, einander erst erlösen und frei machen. Nur in wenigen Rollen wird dieser restlose Zusammenschluß ihrer Kräfte möglich sein. Getrennt aber und doch sich berührend, befruchtend, durchdringend werden sie die bedrückten und klugen, die tapfern und mutlosen, die bürgerlich tüchtigen und halbweltlich leichtlebigen Frauen verklären helfen. Nur Märchenreiche, nur körperlose Schönheitswelten (wie anderseits derbe Mutter-Wolffen-Rollen) werden ihrer vornehmen, aber wirklichkeitsgebundenen Kunst verschlossen bleiben. Immerhin müßte man einmal beurteilen dürfen, ob ihre Grenzen schon bei der doch auch lautlos resignierenden Prinzessin im ‚Tasso' beginnen würden; ob ihre Darstellung das Pflanzenhafte, Schwebende, Transparente dieser Eleonore in eine allzu beschwerte Schlichtheit versenken würde.

Herbert Jhering

Nathan der Weise in der Franziskanerkutte

Der Pater Expeditus Schmidt hat in dem münchner Verlag von Etzold & Co. eine Reihe von Studien und Vorträgen unter dem Titel ‚Anregungen' erscheinen lassen. Das „dem hundertundsiebenten Nachfolger des heiligen Franz, dem hochwürdigsten Ordensgeneral Reverendissimus Pater Dionysius Schuler" gewidmete Buch versucht in der Hauptsache, eine Verständigung zwischen Katholizismus und moderner Literatur anzubahnen, ermahnt die Katholiken ein wenig im Predigerton und mit mancherlei gelehrten und unaufdringlich vorgetragenen Exempeln, ihre Literatur nicht zu überschätzen und das akatholische Schrifttum ohne Moralgequäk in sich aufzunehmen; die Nichtkatholiken weist es auf die Schönheiten etlicher gläubigen Dichter hin, auf Stifter und die Droste, auf Friedrich Wilhelm Weber und Enrica von Handel-Mazetti, vor allem aber auf die Nonne Hrotsvith und mit schöner Wärme auf Eichendorff.

Uns interessieren hier vornehmlich die dramaturgischen Aufsätze des Paters. Sie wollen nicht große, neue Wahrheiten verkünden, sondern nur Anregungen bieten. Sie tun das nicht mit der eiteln Ueberzeugung, mit dem lehrhaft eindringlichen Pathos des Predigers, sondern mit bescheiden tastender Freundlichkeit, mit fast ängstlicher Sucht, objektiv zu bleiben, mit beinah weltmännischem Takt, mit immerhin und wenn auch und tausend Konzessiönchen. Doch steckt hinter all dieser scheinbaren Lauheit eine scharf umrissene kritische Persönlichkeit, deren kräftiger Eigenwille Details gern zugibt, für die Totalität seiner ästhetischen Anschauung aber um so trutziger eintritt. Wie etwa der streitbare Mönch gegen Wildenbruch oder gegen Bahr polemisiert, läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Sehr interessant und charakteristisch sind vor allem auch die beiden Aufsätze über den ‚Faust'. In ihnen sucht der Verfasser darzutun, daß das Reuemotiv für Fausts Erlösung mit ausschlaggebend, und daß die Dichtung letzten Endes christlich sei. Daß dies die Absicht, erkennt man schon an der Beflissenheit, mit der er es in Abrede stellt. Mit geradezu scholastischer Bered-

samkeit, mit eminentem Wissen und Scharfsinn, mit einer in ihrer Unscheinbarkeit zwiefach meisterlichen Ueberredungskunst werden hier Argumentchen, Zitätchen, Demonstratiönchen gehäuft, und nachdem der Pater seine Trümpfe ausgespielt, schließt er friedfertig: „Zum mindesten also sind meine Darlegungen nicht wider Goethe. Und mehr beanspruche ich nicht.“

Am schönsten und wertvollsten aber sind die Aufsätze über Ibsen. Sie sind interessant nicht nur deshalb, weil hier nach vielen albernen Ueberheblichkeiten kirchlicher Schriftsteller endlich einmal gezeigt wird, wie Ibsens Lebenswerk sich im Kopf eines geschmackvollen Katholiken malt, sondern auch um ihrer selbständigen Werte willen. Der Pater hat den Zwiespalt zwischen Ibsen, dem Propagandisten, und dem Dichter Ibsen erkannt und verficht mit warmen Worten Ibsens Künstlertum. Er rühmt mit Geschmack „den Dichter des dramatischen Schachproblems“, er findet für seine Kompositionsgabe, für seine Wortkunst und seine Psychologie gescheite, überzeugte Worte. Natürlich wirkt die Grundtendenz des Buches, aufzuweisen, daß „das Christentum so viel echte und eigene Lebenskraft hat, daß kein wahrhaft großer Mann an ihm vorbeikommen kann“, auch auf diese Aufsätze bestimmend mit ein; aber es ist von förderndem Interesse, Ibsen auch einmal unter diesem Gesichtswinkel zu betrachten. Gewiß kann der Mönch auf dem gefährlichen Gebiet Entgleisungen nicht immer vermeiden. Wenn er etwa meint: „Der Christ wird die Möglichkeit nie von der Hand weisen können, daß sich Helmer und Nora mit Hilfe der Gnade zu einer reinern und vollern Ehe durchläutern könnten“, da bleibt einem nur die Frage des Apostels Paulus übrig: Was soll man nun hiezu sagen? Aber die Beziehungen, die er sonst zwischen dem Werk Ibsens und biblischen Schriften herstellt, sind lehrreich und wohl passend. Ueber das dritte Reich des Maximos hat er Wertvolles zu sagen; über Weltgebundenheit und Weltfreiheit weiß er Schönes und Tiefes, und wenn er das Christuswort zitiert: „Die Wahrheit wird euch frei machen“ und hinzufügt: „Ungefähr so sagts Ibsen auch, nur mit ein bischen andern Worten“, und diese mutige Toleranz geschickt verteidigt, dann mag man ihm gerne zuhören. Auch die Anwendung jenes dunkeln Spruches aus der Imitatio Christi: „Wenn du dich selber suchst, wirst du dich selber finden — aber zu deinem Verderben“ auf den Baumeister Solneß scheint mir sehr glücklich. Und sehr schön und zweckdienlich scheint es mir, wenn er den Dichter mit jenem Menschen aus dem neunten Kapitel des Markusevangeliums vergleicht, der böse Geister austrieb, sich aber den Jüngern nicht anschließen wollte, und die Jünger wehrten es ihm; doch der Meister war andrer Ansicht: „Wehrt es ihm nicht... Wer nicht wider euch ist, ist für euch.“ ... Wir werden nun freilich des Pfarrers Meinung ein wenig umbiegen und zu dem Schluß kommen: Ibsens Werk und Welt ist so groß und tief, daß selbst das Christentum darin Platz hat; dennoch kann man das tapfere Buch mit Achtung und Freude, vielleicht sogar mit ein wenig Liebe lesen. Zitiert ja der Autor selbst das versöhnliche Wort Zarathustras: „Und lieben wir uns auch nicht von Grund

aus — muß man sich denn gram sein, wenn man sich nicht von Grund aus liebt?"

Wer aber an die Anregungen des Pater Expeditus ein wenig Liebe wenden will, dem wird dieser Nathan der Weise in der Franziskanerkutte manches Gewinnbringende sagen können.

Lion Feuchtwanger

Neue Dramen

Hermann Essig, der mit einem bei aller Wirrheit vielversprechendem Schauspiel, ‚Mariä Heimsuchung', debütierte, einem Stück, gegen das gehalten Hauptmanns ‚Friedensfest' zahm und sentimental erscheint, überrascht uns nun mit einem Lustspiel: ‚Die Weiber von Weinsberg' (wie sein Erstling bei Paul Cassirer in Berlin). Ich halte dieses in letzter Zeit häufig zu beobachtende frühzeitige Abbiegen unsrer jungen Talente zur Komödie für eine große Gefahr. Die Komödie erfordert eine Reife, eine Weltüberlegenheit, ein Mildegewordensein, wie es die Jugend einfach nicht haben kann. Erst auf einem Herzensboden, der mit Leid beschickt ist, wächst das große Lächeln. So bemerkt man immer wieder, wie die jungen Komödienschreiber, die — nicht im Besitz der Grundvoraussetzung — der Fähigkeit ermangeln, die Figuren von innen zu bewegen, sie von außen stoßen, sie schieben, zerren und herumwirbeln, daß einem über all ihrem krampfhaften Bemühen um humoristische Wirkungen das Lachen vergeht. Gewiß hat die Dramatisierung der bekannten Weibertreu-Anekdote durch Hermann Essig, in der ein Junggeselle und eine männersüchtige fünfzigjährige Jungfrau, der hosenlose Graf und seine resolute Gattin, der berserkerhafte, täppische Schmied und seine pfiffige Rieke besonders hervortreten, mancherlei höchst beachtenswerte Komödienansätze; aber als Ganzes ist das Stück mißlungen, weil es nicht geworden, sondern gemacht, nicht natürlich gewachsen, sondern großgepäppelt ist. Aeußerlichkeiten, Gewaltsamkeiten, Bedeutungslosigkeiten, Albernheiten, verstaubte Requisiten müssen aushelfen.

*

Ganz dasselbe gilt, in den allgemeinen Voraussetzungen wie in den Einzelheiten, von dem Lustspiel aus der Biedermeierzeit ‚Die Kraftgenies', das Walter Lutz bei Robert Lutz in Stuttgart erscheinen läßt. Auch dieser junge Dichter, dessen ‚Thomas Münzer' allgemein als eine bedeutsame Talentprobe, von einigen sogar als das einzige seit Hauptmanns ‚Florian Geyer' ernstzunehmende historische Drama angesprochen wird (ich selbst hatte noch keine Gelegenheit, diese Urteile nachzuprüfen), hat die Frucht nicht ausreifen lassen. So hinterläßt sein Lustspiel — in dem ein junger begabter Mann, angewidert durch die Engheit der Lebensverhältnisse, unter denen er zu arbeiten gezwungen ist, durch zwei sogenannte Genies fast auf den falschen Weg gelockt wird, um dank seiner gesunden Natur und der Einsicht eines seiner beiden Onkel bei seiner Henriette und der ‚großen' Aufgabe zu landen — trotz allem, was es uns auf dem Wege abzuringen vermag, einen betrüblichen Eindruck. Auch hier heißt das letzte Wort: Vor der Zeit gebrochen.

*

‚Die Wahrheitssucher' von Heinrich Ilgenstein, der sich als uner-

schrockener Zeitungskritiker einen Namen gemacht hat, sind aus dem Zorn entsprungen. Ihre Waffe ist die bitterste Ironie. Ernst Riemann ist einer jener zweifelhaften ‚Helden', in deren Munde das dritte Wort die Wahrheit ist. Sein Blatt heißt ‚die' Wahrheit. Unablässig postuliert er die Notwendigkeit und den Segen der Wahrheit. Aus Wahrheitsmut ist er, natürlich nicht ohne ostentative Betonung der Oeffentlichkeit gegenüber, eine freie Ehe eingegangen. In dem Augenblick aber, wo es für ihn selber Ernst wird; wo er einsehen muß, daß das Glück, das ihm diese Verbindung gebracht hat, auf morschem Grunde ruht; wo es gilt, sich mit der Wahrheit auseinander zu setzen, daß seine Tochter das Kind eines andern ist — in diesem Augenblick versagt eben der, der die unbedingte Enthüllung des Tatsächlichen allezeit als heilsam bezeichnet hat, so vollständig, daß er seine Frau (die zu dem verspäteten Geständnis des einstigen Fehltritts durch Rückkehr des frühern Geliebten gezwungen wird) durch die Ohnmacht, seine eigenen Worte durch die Tat Wahrheit werden zu lassen, in den Tod treibt.

In der Technik macht das sichtlich von Ibsen beeinflußte Stück sich die Sache, vor allem mit der bekannten Heimkehr des Unbekannten aus Amerika, ein wenig bequem. Der Dialog aber ist, ohne dichterisch vollwertig zu sein, von einer schlagenden Kürze, von treffendem Sarkasmus und befreiender Ehrlichkeit. So dürfte das Schauspiel, das auch in der Charakterisierung, vor allem in der Gestalt von Riemanns Vetter, beachtenswert gute Ansätze hat, auf der Bühne seine Wirkung nicht verfehlen. Wünschen wir ihm, da wir derartiger gesunder Hausmannskost heute mehr denn je bedürfen, daß es dort bald seine Stelle finde (eine Provinzaufführung zählt nicht recht). Erst nach der Wirkung auf der Bühne, für die es einzig geschrieben ist, wird man seinen vollen Wert ermessen können. Das Buch (im Verlag von Erich Reiß) bedeutet hier in noch höherm Maße als bei den meisten Dramen einen Notbehelf.

Hans Franck

Offener Brief an Angelo Neumann

Sehr geehrter Herr! Vor einigen Tagen ging durch die Presse die Nachricht, Sie hätten den berühmten (aber nicht einmal übertrieben berühmten) Tenoristen X. mit der niedlichen Jahresgage von sechzigtausend Mark für die Große Oper in Berlin ‚gewonnen'. Vergeblich erwartete man von Ihnen die Dementierung der auf alle künstlerisch fühlenden Leute als verspäteter Aprilscherz wirkenden Nachricht. Oder sollten Sie tatsächlich beabsichtigen, das gänzlich veraltete, die Schaffung eines wahrhaft gediegenen, durchweg solide dotierten Ensembles ausschließende Starsystem bei uns einzuführen? Womöglich mit Fett- und Buntdruck der erlauchten, die Geldmittel aufzehrenden Sonderkräfte? Nun, dann, sehr geehrter Herr, erlaube ich mir im Interesse der für Berlin so wichtigen Unternehmung Ihnen hiermit ein nachdrückliches Mißtrauensvotum auszusprechen, und bin damit der weithallenden Zustimmung derer sicher, die bei jener Nachricht nicht aus dem Kopfschütteln herauskamen.

Hochachtungsvoll

Moritz Diesterweg

Aus der Praxis

Patentliste

302 782. Kaminfeuer-Imitation mit durch Ventilator bewegten und durch Glühlampen beleuchteten leichten Bändchen zur Hervorrufung von Flammenerscheinungen. Kaminfeuer-Imitation mit an den glühenden Holzscheiten, Kohlen und dergleichen befestigten, durch farbige Lampen beleuchteten, leichten Bändchen oder dergleichen und unterhalb davon angeordneten Ventilatoren zur Bewegung der Bändchen zwecks Hervorrufung von Flammenerscheinungen.

Schwabe & Co., Berlin, Neu-Köln am Wasser 25. 2. 2. 10.

Juristischer Briefkasten

M. P. Als Leiter eines Theaterensembles bedürfen Sie einer auf Ihren Namen lautenden Konzession, auch wenn die Bühne, bei der Sie gastieren, im Besitze einer Konzession ist.

Annahmen

Ernst Didring: Valuta, Dreiaktiges Schauspiel. München, Hoftheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

13. 5. Adolf Bessell: Der jüngste Tag, Versspiel. Hannover, Hoftheater.

14. 5. Albert Arnold: Ein Dorfregiment, Fünfaktiges Volksstück. Coburg, Hoftheater.

Robert Scheu und Otto Stoeßl: Ware, Ein wiener Stück. Wien, Bürgertheater.

16. 5. Armin Petersen: Der Generaldirektor, Ein Akt. Berlin, Schauspielsaison der Volksoper.

2. von übersetzten Dramen

William Somerset Maugham: Penelope, Dreiaktiges Lustspiel. Cöln, Monopoltheater (Gesellschaft des berliner Neuen Schauspielhauses).

Neue Bücher

Theodor Lessing: Samuel zieht die Bilanz und Tomi melkt die Moralkuh oder Zweier Könige Sturz. Eine Warnung für Deutsche, Satiren zu schreiben. Mit literarischen Beiträgen von Thomas Mann, Samuel Lublinski und den vierzig sittlichsten deutschen Dichtern und Denkern. Hannover, Verlag des ‚Antirüpel'. 90 S. M. 1,—.

Dramen

Oscar Gluth: Eva, Vieraktige Tragikomödie. München, Hans Sachs-Verlag. 72 S. M. 1,50.

Zeitschriftenschau

L. Andro: Weidemann. Merker 15.

Hans Benzmann: Björnson. Deutsche Bühne II, 9.

Erich Everth: Bühnenkünstler in der Medaille. Bühne und Welt XII, 16.

Lion Feuchtwanger: Das Heldische im modernen Drama. Der neue Weg XXXIX, 19.

Otto Harnack: Zu Björnsons Gedächtnis. Das freie Wort X, 4.

Max Kemmerich: Oberammergau. Westermanns Monatshefte LIV, 9.

Hans Land: Die Zukunft der Neuen Freien Volksbühne. Deutsche Bühne II, 9.

Hans Landsberg: Björnson als Dramatiker. Theater 18.

Ilse Linden: Ein Komödiantenschicksal aus dem achtzehnten Jahrhundert (Felicitas Abt). Der neue Weg XXXIX, 19.

Ella Mensch: Das Bild an der Bühnenwand. Deutsche Bühne II, 9.

Richard M. Meyer: Chantecler. Grenzboten LXIX, 19.

Max Morold: Carl Goldmark. Wage XIII, 20.

Thadée Natanson: Octave Mirbeau. Merker 15.

Ezard Nidden: Björnson. Kunstwart XXIII, 16.

Wilhelm von Scholz: Das neue Stildrama. Merker 15.

Otto Soyka: Alfred Polgars Kritiken. Merker 15.

Richard Specht: Carl Goldmark. Merker 15.

Heinrich Stümcke: Björnson. Bühne und Welt XII, 16.

Engagements

Altenburg (Hoftheater): Hans Grösser.

Arolsen (Residenztheater): Eva Bellien, Jacques Buegler, Josephine Burmeister, Kuni und Wilhelm Clement, Franzi und Lucia Erzepky, Heinrich Jäger, Johanna Knappe, Else Prager, Willi Richard, Carl Sauermann, Paul Scarla, Luise Waldeck, Sommer 1910.

Bamberg (Stadttheater): Emil Baiersdorff.

Basel (Stadttheater): Rudolf Weisker.

Berlin (Berliner Theater): Otto Brodowski, Rosa Bertens, Emil Lindner.

— (Neues Volkstheater): Robert Aßmann, Meta Buenger, Carl Deutschinger, Harriet Domker, Paula Dürr, Fritz Freisler, Heinrich Galeen, Mary Holm, Elisabeth Huch, August Momber, Emil Rameau, Anca Rakaricz, Maximilian Sladek, Annalise Wagner.

Bielefeld (Sommertheater): Paula Stahl.

Binz (Kurtheater): Georg La Tour-Albrecht 1910.

Bonn (Stadttheater): Hans Liebes.

Brandenburg (Sommertheater): Fitty Haak, Eva Wendlandt.

Breslau (Schauspielhaus): Nelly Stahl.

Bromberg (Sommertheater): Lisel Bauer, Emil Thierfelder.

Celle (Uniontheater): Paul Müller 1910/12.

Cöln (Stadttheater): Else Bischoff.

Cottbus (Neues Stadttheater): Friedrich Hanschmann, Lucy Kugler 1910/11.

Detmold (Hoftheater): Irma Czerny.

Dortmund (Stadttheater): Anne Marie Brinkmann.

Düsseldorf (Lustspielhaus): Fritz Tachauer 1910/11.

Halberstadt (Stadttheater): Julius Schiele 1910/11.

Hamburg (Deutsches Schauspielhaus): Gustav Kallenberger, Ida Moeller, Lilli Norden, Fanny Rheinen, Paul Schütz, Elsa Valery.

Leipzig (Schauspielhaus): Alice Hacker.

Liebenstein (Kurtheater): Martha Hohenfeld 1910.

Lübeck (Vereinigte Stadttheater): Siegfried Blumann.

Magdeburg (Stadttheater): Paul Müller 1910/13.

München (Volkstheater): Richard Dornseiff.

Nürnberg (Neues Theater): Helmut Krause 1910/11.

Prag (Neues Deutsches Theater): Hans Horsten 1910/12.

Posen (Neues Stadttheater): Paul Herm 1910/13.

Pyrmont (Schauspielhaus): Claus Donath, Sommer 1910.

Regensburg (Stadttheater): Grete Rath.

Reinerz (Kurtheater): Ferdinand Walden 1910.

Stettin (Bellevuetheater): Karl Büsing, Sommer 1910.

Die Nummern 22 und 23 erscheinen als Doppelnummer am 2. Juni

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 22/23
2. Juni 1910

Das Evangelium Brigge / von Julius Bab

Rainer Maria Rilke ist unter den heutigen Deutschen eine sehr seltene, sehr schwer zu schildernde Erscheinung. Aus einem recht einfach zu nennenden Grunde: unter sechzig Millionen christlicher Staatsbürger ist er nämlich wirklich ein Christ. Nicht im Stumpfsinn der offiziellen Kirchengänger, nicht im verwässerten Schwachsinn der ethischen Kultur und auch nicht im wildrationalen, moralisch-fanatischen Starrsinn eines Tolstoi. Aber auch kein neuzeitlicher, aktiv reformierter, kein leidenschaftlich realistischer Christ in der Art des revolutionären Puritaners Bernard Shaw. Rilke ist ein Christ von echt mittelalterlichem Schlage: einer, dem Gott alles und die Welt nichts als eine buntgemalte Hieroglyphe für seinen heiligen Namen ist, und dessen ganzes Leben nur ein sehnsüchtiges Tasten durch die Dinge hindurch zum Eigentlichen, Wesentlichen, Höchsten ist. Von der Reformation hat dieser Protestant nur die mittlerlose, trotzig persönliche Leidenschaft des Gottsuchers übernommen. (Nicht den Keim zu einer irdischen Niederkunft der Religion, der sich heute in einem Shaw etwa entfaltet.) In seinem Ausdruck aber steht er den Katholiken des Barock nah, die, durch die große Sinnenschule der Renaissance gelaufen, nun die wilde Fülle bunter Sinnlichkeiten malten — nur um zu erweisen, wie nichtig auch sie vor Gottes Wirklichkeit seien. Rilke, der von allen Meistern deutscher Sprache heute wohl die farbigste, sublimste Palette besitzt, malt mit ihr doch immer nur die durchscheinende Nichtigkeit der Dinge vor dem Glanz des Höchsten. Wenn ein Beweis verlohnte wider die Kinder Haeckels, so wäre er zu führen am Werke dieses Mannes, der, das Gefühl jeder Vergangenheit im Blute, das Wissen der ganzen Gegenwart im Geiste, für Welträtsel und Lebenswunder keine Antwort sieht als die altchristliche, die Antwort der Mystiker.

Rilkes Lyrik, die von einem fein sentimentalisierten Ton des Volksliedes zu mächtiger Hymnik aufwuchs, zu Symbolen, die in einer

deutschen Ohren unerhörten, bezaubernden Musik leben, Rilke der Dichter hat den Einwurf zu bestehen, daß er kein eigentlicher Künstler sei: aus seinen Versen musiziert nicht im eigensten Klang das besondere Leben jedes Dinges — in den Strom seiner einen großen Melodie werden alle Dinge getaucht, alle besonderen Konturen gelöst, alles in Gott gleich gemacht. Und das scheint mehr religiöse Prophetie als künstlerische Gestaltung. Aber wie man es nennen mag: in der Masse dieser Verse ist das ‚Stundenbuch' gegossen, dieser aufwühlende Gebetsstrom, diese tausendfältige Variation über den Namen Gottes, diese Lösung aller weltlichen Gestalt in Gott.

Und im gleichen Stoff sind ‚Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge' gearbeitet, die uns jetzt, in zwei Bändchen, der Insel-Verlag bringt. Einen ‚Roman' bilden sie nicht. Denn so farbenprächtig manche der verstreuten Jugenderinnerungen dieses Letzten aus altem dänischen Adelsgeschlecht sind, der in einer pariser Dachkammer den Weg zu den ganz Armen, ganz Besitzlosen, ganz Gott Ergebenen findet — auch diese Szenen, von Spuk und Traum durchzogen, erschüttern mehr das Bild eines wirklichen Menschen, als sie es begründen, rechtfertigen nur, warum der Mann solcher Kindheit kein Beharren in der Wirklichkeitswelt kennt und nach dem Göttlichen hinter den Dingen sucht. Wie sich dann die Betrachtungsweise dieses Gottsuchers über hunderterlei Stoffe legt, wie er seinen Willen zur Wahrheit aus allen Gestalten des Lebens, der Geschichte, der Kunst herausliest — da verschwindet allgemach die Gestalt des Dänen ganz hinter Rilkes strömender Beredsamkeit. Statt eines Erzählerwerkes haben wir nur ein Evangelium Brigge.

Aber in diesem außerästhetischen Sinne ist es ein Dokument ersten Ranges. Rilkes Prosa gibt an suggestiver Macht seinem Vers nichts nach. Diese Sprache, der jede Metapher real, alle Realität metaphorisch wird, und die keine Ruhe als das gleichmäßige und doch tiefbewegte Schwingen einer sehnenden Melodie hat: sie ist so organischer Ausdruck eines Innenlebens, daß sich niemand ihrer Wirkung entziehen kann. Niemand kann die Größe dieses Seelenanrufes überhören.

*

Wie fruchtbar Rilkes Inbrunst an jedem Stoff wird, wie seine Glut neues, fast erschreckendes Licht über jede Gestalt gießt, das mag der Leser selbst empfinden an ein paar Abschnitten der Briggeschen Aufzeichnungen, die dem Stoffkreis der Schaubühne angehören. Die kleinen Abschnitte, die in der Tempeldämmerung jener Religionsbotschaft ohne Namennennung vorüberziehen, haben hier im schärfern Licht einer Zeitschrift kurze Ueberschriften erhalten.

Ibsen, Orange und die Duse / von Rainer Maria Rilke

Ibsen

Da saß ich an deinen Büchern, Eigensinniger, und versuchte, sie zu meinen wie die andern, die dich nicht beisammen lassen und sich ihren Anteil genommen haben, befriedigt. Denn da begriff ich noch nicht den Ruhm, diesen öffentlichen Abbruch eines Werdenden, in dessen Bauplatz die Menge einbricht, ihm die Steine verschiebend.

Junger Mensch irgendwo, in dem etwas aufsteigt, was ihn erschauern macht, nütz es, daß dich keiner kennt. Und wenn sie dir widersprechen, die dich für nichts nehmen, und wenn sie dich ganz aufgeben, die, mit denen du umgehst, und wenn sie dich ausrotten wollen, um deiner lieben Gedanken willen, was ist diese deutliche Gefahr, die dich zusammenhält in dir, gegen die listige Feindschaft später des Ruhms, die dich unschädlich macht, indem sie dich ausstreut.

Bitte keinen, daß er von dir spräche, nicht einmal verächtlich. Und wenn die Zeit geht und du merkst, wie dein Name herumkommt unter den Leuten, nimm ihn nicht ernster als alles, was du in ihrem Munde findest. Denk: er ist schlecht geworden, und tu ihn ab. Nimm einen andern an, irgend einen, damit Gott dich rufen kann in der Nacht. Und verbirg ihn vor allen.

Du Einsamster, Abseitiger, wie haben sie dich eingeholt auf deinem Ruhm. Wie lang ist es her, da waren sie wider dich von Grund aus, und jetzt gehen sie mit dir um, wie mit ihresgleichen. Und deine Worte führen sie mit sich in den Käfigen ihres Dünkels und zeigen sie auf den Plätzen und reizen sie ein wenig von ihrer Sicherheit aus. Alle deine schrecklichen Raubtiere.

Da las ich dich erst, da sie mir ausbrachen und mich anfielen in meiner Wüste, die Verzweifelten. Verzweifelt, wie du selber warst am Schluß, du, dessen Bahn falsch eingezeichnet steht in allen Karten. Wie ein Sprung geht sie durch die Himmel, diese hoffnungslose Hyperbel deines Weges, die sich nur einmal heranbiegt an uns und sich entfernt voll Entsetzen. Was lag dir daran, ob eine Frau bleibt oder fortgeht und ob einen der Schwindel ergreift und einen der Wahnsinn und ob Tote lebendig sind und Lebendige scheintot: was lag dir daran? Dies alles war so natürlich für dich; da gingst du durch, wie man durch einen Vorraum geht, und hieltst dich nicht auf. Aber dort weiltest du und warst gebückt, wo unser Geschehen kocht und sich niederschlägt und die

Farbe verändert, innen. Innerer als dort, wo je einer war; eine Tür war dir aufgesprungen, und nun warst du bei den Kolben im Feuerschein. Dort, wohin du nie einen mitnahmst, Mißtrauischer, dort saßest du und unterschiedest Uebergänge. Und dort weil das Aufzeigen dir im Blute war und nicht das Bilden oder das Sagen, dort faßtest du den ungeheuern Entschluß, dieses Winzige, das du selber zuerst nur durch Gläser gewahrtest, ganz allein gleich so zu vergrößern, daß es vor Tausenden sei, riesig, vor allen. Dein Theater entstand. Du konntest nicht warten, daß dieses fast raumlose, von den Jahrhunderten zu Tropfen zusammengepreßte Leben von den andern Künsten gefunden und allmählich versichtbart werde für einzelne, die sich nach und nach zusammenfinden zur Einsicht und die endlich verlangen, gemeinsam die erlauchten Gerüchte bestätigt zu sehen im Gleichnis der vor ihnen aufgeschlagenen Szene. Dies konntest du nicht abwarten, du warst da, du mußtest das kaum Meßbare: ein Gefühl, das um einen halben Grad stieg, den Ausschlagswinkel eines von fast nichts beschwerten Willens, den du ablasest von ganz nah, die leichte Trübung in einem Tropfen Sehnsucht und dieses Nichts von Farbenwechsel in einem Atom von Zutrauen: dieses mußtest du feststellen und aufbehalten; denn in solchen Vorgängen war jetzt das Leben, unser Leben, das in uns hineingeglitten war, das sich nach innen zurückgezogen hatte, so tief, daß es kaum noch Vermutungen darüber gab.

So wie du warst, auf das Zeigen angelegt, ein zeitlos tragischer Dichter, mußtest du dieses Kapillare mit einem Schlag umsetzen in die überzeugendsten Gebärden, in die vorhandensten Dinge. Da gingst du an die beispiellose Gewalttat deines Werkes, das immer ungeduldiger, immer verzweifelter unter dem Sichtbaren nach den Aequivalenten suchte für das innen Gesehene. Da war ein Kaninchen, ein Bodenraum, ein Saal, in dem einer auf und nieder geht: da war ein Glasklirren im Nebenzimmer, ein Brand vor den Fenstern, da war die Sonne. Da war eine Kirche und ein Felsental, das einer Kirche glich. Aber das reichte nicht aus; schließlich mußten die Türme herein und die ganzen Gebirge; und die Lawinen, die die Landschaften begraben, verschütteten die mit Greifbarem überladene Bühne um des Unfaßlichen willen. Da konntst du nicht mehr. Die beiden Enden, die du zusammengebogen hattest, schnellten auseinander; deine wahnsinnige Kraft entsprang aus dem elastischen Stab, und dein Werk war wie nicht.

Wer begriffe es sonst, daß du zum Schluß nicht vom Fenster fortwolltest, eigensinnig, wie du immer warst. Die Vorübergehenden wolltest du sehen; denn es war dir der Gedanke gekommen, ob man nicht eines Tages etwas machen könnte aus ihnen, wenn man sich entschlösse anzufangen.

Orange

Das war im Theater zu Orange. Ohne recht aufzusehen, nur im Bewußtsein des rustiken Bruchs, der jetzt seine Fassade ausmacht, war ich durch die kleine Glastür des Wächters eingetreten. Ich befand mich zwischen liegenden Säulenkörpern und kleinen Alteabäumen, aber sie verdeckten mir nur einen Augenblick die offene Muschel des Zuschauerhangs, die dalag, geteilt von den Schatten des Nachmittags, wie eine riesige konkave Sonnenuhr. Ich ging rasch auf sie zu. Ich fühlte, zwischen den Sitzreihen aufsteigend, wie ich abnahm in dieser Umgebung. Oben, etwas höher, standen, schlecht verteilt, ein paar Fremde herum in müßiger Neugier; ihre Anzüge waren unangenehm deutlich, aber ihr Maßstab war nicht der Rede wert. Eine Weile faßten sie mich ins Auge und wunderten sich über meine Kleinheit. Das machte, daß ich mich umdrehte.

Oh, ich war völlig unvorbereitet. Es wurde gespielt. Ein immenses, ein übermenschliches Drama war im Gange, das Drama dieser gewaltigen Szenenwand, deren senkrechte Gliederung dreifach auftrat, dröhnend vor Größe, fast vernichtend und plötzlich maßvoll im Uebermaß.

Ich ließ mich hin vor glücklicher Bestürzung. Dieses Ragende da mit der antlitzhaften Ordnung seiner Schatten, mit dem gesammelten Dunkel im Mund seiner Mitte, begrenzt, oben, von des Kranzgesimses gleichlockiger Haartracht: dies war die starke, alles verstellende antikische Maske, hinter der Welt zum Gesicht zusammenschoß. Hier, in diesem großen, eingebogenen Sitzkreis herrschte ein wartendes, leeres, saugendes Dasein: alles Geschehen war drüben: Götter und Schicksal. Und von drüben kam (wenn man hoch aufsah) leicht, über den Wandgrat: der ewige Einzug der Himmel.

Diese Stunde, das begreife ich jetzt, schloß mich für immer aus von unsern Theatern. Was soll ich dort? Was soll ich vor einer Szene, in der diese Wand (die Ikonwand der russischen Kirchen) abgetragen wurde, weil man nicht mehr die Kraft hat, durch ihre Härte die Handlung durchzupressen, die gasförmige, die in vollen schweren Oeltropfen austritt. Nun fallen die Stücke in Brocken durch das lochige Grobsieb der Bühnen und häufen sich an und werden weggeräumt, wenn es genug ist. Es ist dieselbe ungare Wirklichkeit, die auf den Straßen liegt und auf den Häusern, nur daß mehr davon dort zusammenkommt als sonst in einen Abend geht.

(Laßt uns doch aufrichtig sein, wir haben kein Theater, so wenig wir einen Gott haben: dazu gehört Gemeinsamkeit. Jeder hat seine besondern Einfälle und Befürchtungen, und er läßt den andern so viel davon sehen, als ihm nützt und paßt. Wir verdünnen fortwährend

unser Verstehen, damit es reichen soll, statt zu schreien nach der Wand einer gemeinsamen Not, hinter der das Unbegreifliche Zeit hat, sich zu sammeln und anzuspannen.)

Die Duse

Hätten wir ein Theater, stündest du dann, du Tragische, immer wieder so schmal, so bar, so ohne Gestaltvorwand vor denen, die an deinem ausgestellten Schmerz ihre eilige Neugier vergnügen? Du sahest, unsäglich Rührende, das Wirklichsein deines Leidens voraus, in Verona damals, als du, fast noch ein Kind, theaterspielend, lauter Rosen vor dich hieltst wie eine maskige Vorderansicht, die dich gesteigert verbergen sollte.

Es ist wahr, du warst ein Schauspielerkind, und wenn die Deinen spielten, so wollten sie gesehen sein; aber du schlugst aus der Art. Dir sollte dieser Beruf werden, was für Marianna Alcoforado, ohne daß sie es ahnte, die Nonnenschaft war, eine Verkleidung, dicht und dauernd genug, um hinter ihr rückhaltlos elend zu sein, mit der Inständigkeit, mit der unsichtbare Selige selig sind. In allen Städten, wohin du kamst, beschrieben sie deine Gebärde; aber sie begriffen nicht, wie du, aussichtsloser von Tag zu Tag, immer wieder eine Dichtung vor dich hobst, ob sie dich berge. Du hieltest dein Haar, deine Hände, irgend ein dichtes Ding vor die durchscheinenden Stellen. Du hauchtest die an, die durchsichtig waren; du machtest dich klein; du verstecktest dich, wie Kinder sich verstecken, und dann hattest du jenen kurzen, glücklichen Auflaut, und höchstens ein Engel hätte dich suchen dürfen. Aber, schautest du dann vorsichtig auf, so war kein Zweifel, daß sie dich die ganze Zeit gesehen hatten, alle in dem häßlichen, hohlen, äugigen Raum: dich, dich, dich und nichts andres.

Und es kam dich an, ihnen den Arm verkürzt entgegenzustrecken mit dem Fingerzeichen gegen den bösen Blick. Es kam dich an, ihnen dein Gesicht zu entreißen, an dem sie zehrten. Es kam dich an, du selber zu sein. Deinen Mitspielern fiel der Mut; als hätte man sie mit einem Pantherweibchen zusammengesperrt, krochen sie an den Kulissen entlang und sprachen, was fällig war, nur, um dich nicht zu reizen. Du aber zogst sie hervor und stelltest sie hin und gingst mit ihnen um wie mit Wirklichen. Die schlappen Türen, die hingetäuschten Vorhänge, die Gegenstände ohne Hinterseite drängten dich zum Widerspruch. Du fühltest, wie dein Herz sich unaufhaltsam steigerte zu einer immensen Wirklichkeit und, erschrocken, versuchtest du noch einmal die Blicke von dir abzunehmen wie lange Fäden Altweibersommers —: Aber da brachen sie schon in Beifall aus in ihrer Angst vor dem Aeußersten: wie um im letzten Moment etwas von sich abzuwenden, was sie zwingen würde, ihr Leben zu ändern.

Das berliner Theaterjahr

Am Schluß des Winters, den zwei berliner Bühnenleiter nicht überlebt haben, pflogen die andern ernsthafte Beratungen, wie sie dem Schicksal der Genossen entgehen, das heißt: wie sie das theaterverdrossene Publikum wieder theaterfreudig machen könnten. Man weiß, daß unsre Direktoren die intellektuelle Blüte der Nation bilden, und wunderte sich also nicht, daß ihnen als das wirksamste Mittel erschien: die Eintrittspreise zu verteuern. Es wurde beschlossen, den Zwischenhandel einzustellen: nicht den kleinen, heimlichen, auf die Straße beschränkten und schließlich unschädlichen Handel mit einzelnen Plätzen zu verhindern oder wenigstens zu erschweren, sondern zu dem großen, offen und methodisch betriebenen Handel mit halben und ganzen Häusern keine Hand mehr zu reichen. Das ist an sich ein gesunder Gedanke. Da aber das Publikum auf jenem Wege in viele Vorstellungen für zwei Mark statt für sechs Mark gelangte und neuerdings kaum noch einen andern Weg beschritt, so bedeutet die Rückkehr zu dem offiziellen Tarif eine Preiserhöhung, die enorm ist und sich als undurchführbar erweisen wird. Die naheliegende Anregung, einfach die mittlern Preise ein für alle Mal zu ermäßigen, haben die Direktoren mit einem Rechenexempel beantwortet. Der Etat sei mit der Zeit so gewachsen, daß sie täglich eine bestimmte Anzahl Plätze zu einem bestimmten Preise verkaufen müßten, um auf die Abendkosten zu kommen. Sie vergessen dabei, daß es immer noch einträglicher ist, hundert Plätze für vier Mark zu verkaufen, als zweihundert Plätze für sechs Mark nicht zu verkaufen; und daß dies ihr Schicksal ist, wenn sie ohne Uebergang von einem verwerflichen Schleuderprinzip zu der alten Taxe zurückkehren. Aber weiter: gibt es denn gar keine Möglichkeit, den Etat, der ja wirklich gewachsen ist, wieder zu verringern? Dir Direktoren schieben alle Schuld auf die Ausstattungslasten und die Schauspielergagen. Der Höhepunkt der neuen Bilderwut ist wohl überschritten. Als Ergebnis wird das Bedürfnis nach einer schönen, hellen Einfachheit bleiben, die sich nicht teurer stellen wird als der braune Ungeschmack der reinhardtlosen, der schrecklichen Zeit. Gegen die Schauspielergagen aber müßte, wenn der unvermeidliche Kurssturz zu lange auf sich warten läßt, die Gesamtheit der Direktoren geschlossen und energisch vorgehen. Wozu gibt es den Verband der berliner Bühnenleiter, wozu den deutschen Bühnenverein? Man vereinigt sich gegen die Zensur, gegen die Nachtkritik, gegen die Billettentwertung, man faßt über diese und andre Lebensfragen Resolutionen, die für alle Mitglieder eine bindende Macht

haben — und man kommt nicht auf den Gedanken oder nicht zu dem Entschluß, eine Höhengrenze für die Gagen festzusetzen und einzuhalten? Daß sie bis zu einem so unwahrscheinlichen Grade hochgetrieben wurden, war allenfalls verständlich, so lange eine junge Kraft wie Reinhardt den Drang fühlte, die besten Schauspieler als das gerade ausreichende Material für seine Schöpfungen um jeden Preis zu gewinnen: er konnte ja nicht wissen, zu welcher Reife und Fülle sein eigener Nachwuchs unter seinen Händen in überraschend kurzer Zeit gedeihen würde. Wenn andre Direktoren jetzt nicht den Fehler begehen, oder wenn sie durch einen Beschluß davor behütet werden, ihrerseits diesen Nachwuchs in sinnloser Weise zu überzahlen, so ist zu hoffen, daß sich der lächerliche Taumel früher oder später legen wird.

Das ist auch darum zu hoffen, weil sich bei dieser Gelegenheit wieder einmal gezeigt hat, eine wie geringe Anziehungskraft der einzelne, noch so bedeutende Schauspieler für die Berliner hat. Vor zwei Jahren schrieb ich: „Wenn Brahm Bassermann verliert, wird sein Theater viel an künstlerischem Wert und Reiz verlieren. Aber es ist gar nicht ausgeschlossen, daß ohne Bassermann irgend ein Zugstück fettere Geschäfte macht, als in den Jahren seit der Uebersiedlung aus der Schumannstraße gemacht worden sind.“ Beides ist eingetroffen. Der materielle Ueberschuß wird ungefähr so groß sein wie das ideelle Defizit, und das will etwas heißen. ‚Tantris der Narr‘ ist leider, ‚Das Konzert‘ ist erfreulicher Weise ein Zugstück gewesen. Fertig. Man wird in den sechzehn Jahren Brahmscher Theaterführung vergebens einen Winter suchen, in dem so wenig und mit so dürftigem künstlerischen Ertrag gearbeitet worden ist. Zu Bahr und Ernst Hardt kam Dreyer mit einem Schmarren und Shaw mit einer bühnendünnen Diskussion, Schnitzler mit einem alten Einakter und Hauptmann mit seinem Erstling. Fertig. Diese Ernte von vier neuen und anderthalb alten Stücken, von denen gerade eines Gewicht hat, ist für neun lange Monate um so kläglicher, als die Schauspielkunst nicht einmal anspruchslose Gemüter entschädigen konnte. Dreyer wurde mittelmäßig, Hardt zulänglich, Hauptmann erbärmlich, Shaw schwerfällig, und selbst Bahr, der nicht mehr als vier und obendrein kinderleichte Rollen geschrieben hat, wurde nur von der Lehmann vollkommen gespielt. Sauer sah ich zum ersten Mal im September als Schnitzlers Pilgram, zum zweiten und letzten Mal im November als Hauptmanns Schimmelpfennig. Fertig. Zum Schluß gab es, wohlweislich hinter dem Rücken der Kritik, in publikumverscheuchender Besetzung den Ibsenzyklus, über den sich ein offener Briefschreiber an meinem Busen ausgeweint hat.

Wenn so von Brahm zu reden ist, dann ist von den andern Theatern überhaupt nicht zu reden. Sie stehen unter allen Umständen so tief unter dem schlechtesten Jahr von Brahm, wie Reinhardt unter allen Umständen selbst über dem besten Jahr von Brahm stünde. Da ist lebendig' Blut in frischer Kraft, Das neues Leben sich aus Leben schafft; Da regt sich alles, da wird was getan . . . Reinhardt hat zweimal Shakespeare und zweimal Schiller, er hat Hebbel und Shaw, er hat drei Pariser, und er hat von lebenden Deutschen Eulenberg, Freksa, Hofmannsthal, Schmidtbonn und Stucken gespielt. Das sind vierzehn Abende, die entweder eine irgendwie interessante Dichtung oder eine irgenwie interessante Aufführung, nur in einem Falle weder das eine noch das andre, dafür aber einen neuen deutschen Dramatiker zum allerersten Mal, drei moderne Dramen von Wert in bedeutender Darstellung und ein klassisches Drama in hoher Schönheit, ein andres in der Vollendung gezeigt haben. Wir sind unersättlich. Es wäre bei dem gleichen Kräfteverbrauch ein noch reicheres Resultat zu erzielen gewesen, wenn man statt des ‚Natürlichen Vaters' Eulenbergs ‚Simson', statt eines Nicodémi vielleicht einen Bataille, statt der ‚Judith', die nicht ganz zureichend zu besetzen war, die ‚Genoveva', wenn man ‚Major Barbara' unter einem andern Regisseur als Herrn Hollaender und ‚Cristinas Heimreise' in einer wesentlich knappern Fassung und in einem beschwingtern Tempo gegeben hätte. Immerhin wäre es Zeitverschwendung, das nur im Hinblick auf das verflossene Jahr zu sagen. Ich sage es im Hinblick auf die Zukunft, weil es ein Fehler von Reinhardt wäre, die Experimente, die er diesmal unterlassen hat, für immer zu unterlassen, und die Experimente, die er verfehlt hat, niemals wieder zu wagen. Namentlich um Hofmannsthals Komödie könnte es einem leid tun, deren zweite Form noch unglücklicher zu sein scheint als die erste, und die es verdiente, eine dritte zu erhalten. Die Dramaturgie der Zeitgenossen ist überhaupt das Gebiet, auf dem Reinhardt, ob er gleich mehr riskiert als alle übrigen berliner Bühnen zusammengenommen, für seinen eigenen großen Maße geradezu unsicher ist, und für das er sich endlich nach einer Hilfe umsehen sollte. Vielleicht wird aus Herrn Hollaenders münchner Sommerdirektion irgend eine provinziale Dauerdirektion. Es wäre ein Segen. Dann ist am Deutschen Theater Raum für einen wirklichen Dramaturgen, den Reinhardt, während er selber für die Vergangenheit sorgt, für die Gegenwart sorgen lassen müßte. Denn die führende Stellung, die seine Bühnen errungen haben, werden sie nur behaupten, wenn sie mit noch weit stärkerer Intensität als bisher die literarische Initiative ergreifen.

Reinhardt in Wien / von Alfred Polgar

1. Judith

Hebbels ‚Judith‘, dieses gar nicht wehleidige, brünstig um Großartigkeit werbende Drama mußte einen Mann wie Max Reinhardt wohl reizen. Denn die Sehnsucht nach dem Außerordentlichen ist ein Charakterzeichen auch seiner Künstlerschaft. (Deshalb mag man sich auch manchmal irren und Leistungen als ungewöhnlich bedeutend ansprechen, die doch nur als bedeutend ungewöhnlich gelten dürften.) Er ist als Regisseur ein Eroberer und Kolonisator. Dem härtesten, unfügsamsten, steinigsten Boden Leben abzutrotzen, ist seine Passion. Und man darf sagen: Wo er hintritt, wächst Gras. Er hat auch dies mit Erorberer-Naturen gemein, daß ihn die einmal bezwungenen Dinge nicht weiter interessieren; ihre Pflege und Erhaltung läßt ihn gleichgültig. Sein Temperament ist aller Seßhaftigkeit abhold: nur was vor ihm liegt, stachelt sein Interesse und seine Tatkraft. Im Deutschen Theater drückt sich das des öftern so aus, daß der Premiere gewissermaßen gleich die hundertste Aufführung folgt, dem Glanz und der Sorgfalt des ersten Abends gleich die Schlamperei und müde Verdrießlichkeit einer oft repetierten Vorstellung. Reinhardts Pech (und gewiß auch sein Kummer) ist die Unfruchtbarkeit der zeitgenössischen dramatischen Literatur. So erklären sich vielleicht manche seiner absonderlichen, genialisch-schrullenhaften dramaturgischen Experimente: da es nicht Neues, gibt, bleibt einem Geist, so sehr novarum rerum cupidus, nur der Ausweg, Altes neu zu wenden.

Der Hebbelschen ‚Judith‘ (einem widerspenstigen dramatischen Karst-Boden ohnegleichen) war nicht allzuviel organisches Leben abzuzwingen. Einzelnes geriet sehr stark und groß: Momente der Frau Durieux, einer Künstlerin von schärfster Intelligenz, von reinstem, weißleuchtenden Pathos, von hohem menschlichen und fraulichen Adel, mit einem an lockenden Rätseln reichen Antlitz, das der umschleierte Spiegel einer tiefen, geheimer Sehnsucht vollen Seele scheint; Momente des Herrn Wegener, der ‚Raubtier mit göttlichem Funken‘ spielte, nur leider Brüllen als die wesentlichste Legitimation für Löwenhaftigkeit erachtete. Sehr würdevoll deckt dieser Holofernes die nackte Bestialität mit dem großartig gerafften Mantel seiner Ich-Theorie. Und es waren seine schönsten Augenblicke, wie der Gedanke der Tat gewissermaßen auf die Schultern sprang, um in die Unendlichkeit auszulugen. Recht wirksam die Beweglichkeit und Farbigkeit der Volksszenen in Bethulien, ihr heftiges Hinströmen und dann wieder ihr Stocken in zähestem Jammer. Den Sumpf überflackern die ekstatischen Schreie und Gebärden einzelner, die, wie Stichflammen aufschlagend, das Elend, den Zelotismus, die spintisierende Ohnmacht der Juden er-

leuchten. Das versteht Reinhardt vortrefflich: die kleinen Fähigkeiten seiner kleinern Leute zu einer sehr intensiven Minute zusammenballen. Man war zumindest interessiert, auch wo man nicht ergriffen sein konnte. Große Erschütterungen gab es nicht. Reinhardt sollte streichen und kürzen. Vor allem ein wenig die Gruben der Meditation zuschütten, die allerorten breit klaffen, und über die sich die dramatische Aktion zu Schanden stürzen muß.

2. Lysistrata

Lysistrata, in der lustigen und prägnanten Bearbeitung von Leo Greiner, ist ein helles Prunkstück Reinhardtscher Regiekünste. Bunte Chor-Szenen von fröhlichstem, mannigfach variiertem Rhythmus erfreuen Ohr und Auge. Wie dieser Schwall von farbig kostümierten Frauen, lachend und erhitzt, über die Treppen der Burg sprudelt, sich staut, teilt, auseinanderströmt, sich wieder zusammenschließt, wie sein Lachen von heimlichem Gekicher bis zum brausenden Uebermut anschwillt, plötzlich zur Lautlosigkeit erstarrt, dann mit einem Mal wieder ekstatisch ausbricht, immer mehr und mehr, bis in den höchsten Jubeldiskant, sich steigert, nun wieder niedersinkt, im Niedersinken sich löst und die Szene mit zarter, in kleinste Teilchen zerstäubter Fröhlichkeit übersprüht: das sind alles sehr hübsche, amüsante, unvergeßlich reizvolle Eindrücke.

In der Anordnung und Führung von Massenszenen gibt das Deutsche Theater sein Bestes. Mit unendlich viel Mühe, Hingebung, Eifer, Ehrgeiz sind diese Szenen, genial im Entwurf, sprachmusikalisch gegliedert und durchkoloriert. Und mit einer Art Fanatismus auch sind die gefügigen Frauen- und Männerchöre bei der Sache. Eine leidenschaftliche Subordination spürt man. Opferwillig gibt jeder das Letzte an Agilität, Stimmkraft, Affekt her, was er aus sich herausholen kann. (Reinhardt als Demagoge!) Freilich, die Hilfslinien der Dressur sind trotzdem nie ganz zu verwischen. Und die selbstlose Intensität der Volk-bildenden Herren und Damen, dieses Mit-zehn-Ausrufungszeichen-Spielen hat auch seine (aesthetischen) Schattenseiten. Manchmal scheint die Massenenergie zu schnaufen, die Inbrunst trieft keuchend, und von der guten Laune heiß rinnt der Schweiß. Ich habe die Empfindung: wenn die Leute wieder hinter den Kulissen sind, werden sie abgetrocknet, wie die Ringkämpfer in den Pausen.

An der schönen Wirkung kann das nichts ändern. Die reiche Gliederung der Frauenchöre, die feinen, wie zufällig auftretenden Symmetrien und Parallelismen ihrer Bewegung, die leicht in einander überfließenden, von leuchtender Lebendigkeit erfüllten Bühnenbilder sind bewundernswert. Ein bischen dürftiger erscheinen die Männerszenen. Die marastischen Scherze der Alten dauern viel zu lange, sind viel zu gedehnt. Der Witz der Ohnmacht und Zahnlosigkeit wird, so

breit und selbstgefällig abgespult, bald genug zum ohnmächtigen und zahnlosen Witz. Hier in Wien litten die Männerchöre, besonders zum Ende des zweiten Aktes, auch an ihrer geringen Dichtigkeit. Es war ein kärglich Häufchen, besonders armselig, wenn es, zusammengedrängt, vor der Burgtreppe agierte. Für den Eindruck der Fülle und Masse scheint es mir wichtiger, daß die Gegenden um die Kulissen, daß die Bühnen-Grenzen, als daß die Bühnen-Mitte bevölkert ist. Im ersten Fall kann man sich den Chorus nach links und rechts sehr weit (numerisch) fortgesetzt denken; im zweiten wirkt er unbedingt als isolierte Gruppe, als ein Menschen-Inselchen. In Wien fehlte auch der hübsche Schluß, den die ‚Lysistrata' in den Kammerspielen hatte, das kurze musikalische und tänzerische Nachspiel, der bacchantische Epilog unterm Sternenhimmel. Auch versagten die zartern lyrischen Wirkungen, die regie-dichterischen Pointen, an der massigen, rohen Bühne des wiedner Theaters; der fatale genius loci machte sich oft recht widrig bemerkbar.

Die energische Lysistrata der Frau Heims, zierlich-mädchenhaft in der Erscheinung und fraulich-entschieden im Ton, gefiel allen. Sie gibt der Figur kräftige, fast harte Umrisse; aber diese Kantigkeit wird wieder angenehm gelöst und verwischt durch den zarten, Schärfen und Ecken leicht verschleiernden Humor der Schauspielerin. Sehr nett auch die kätzchenhaft graziöse, kokett schmiegsame Beweglichkeit der hübschen Frau Konstantin. Eine Spezialität ist das zimperlich-lüsterne Gezwitscher, das atemlos gluckſende, begehrliche Kinderlachen des Fräulein Eibenschütz; und der drolligste Kontrast hiezu Herrn Schildkrauts naiv-muskulöse, Umschweife und Verzögerungen höchst spaßig hassende Gier.

3. Die Räuber

Die ‚Räuber', wie sie Reinhardt sieht, sind ganz Jugend, Ueberschwang, Leidenschaft. Das Schicksal des Hauses Moor ist unbeträchtlich, der Protest einer schwärmerischen Jugend gegen Tyrannei und Willkür die Hauptsache. So sind auch wieder die Massenszenen: die Libertiner im Wirtshaus, die Räuber in den böhmischen (Orlikschen) Wäldern und in Franken, die weitaus schönsten, bestgeglückten Partien der Aufführung geworden. Reinhardt tilgte Staub und Asche von ihnen, legte ihren glühenden Kern frei. Ungezügelt, rot und groß, darf die Jugendflamme zum Himmel schlagen. Das ist das schöne Verdienst dieser ‚Räuber'-Vorstellung des Deutschen Theaters: Sie nimmt das Stück so, als ob es gestern geschrieben worden wäre, als etwas Frisches, noch Heißes. Wobei die Aufführung das Drama keineswegs modernisiert, fürs Jahr 1910 zurechtgerichtet, sondern vielmehr sich selbst ins Jahr 1782 geistig rückversetzt, nun gleichsam wie hingerissen von der Neuheit, Stärke und Glut des Dramas ist,

und so, aus solcher Empfindungs-Nähe, des Schauspiels lebendigsten Inhalt mit allen Sinnen aufzunehmen, ihn mit leidenschaftlichster Vehemenz wiederzugeben trachtet. Das scheint ein Grundprinzip der Reinhardtschen Klassiker-Regie: nicht das Drama sich nahezubringen, sondern vielmehr selbst, mit allen Nerven, dem Drama nahezukommen; nicht einen Stil von heute ihm aufzuzwingen, sondern mit den erhöhten Möglichkeiten des heutigen Theaters den immanenten Stil des Werkes geltend zu machen. Eine Auffassung, die weder historisch noch modern ist, sondern sinnvoll beides. Historisch: was den Lebensnerv, den Geist, die Absicht des Werkes anlangt; modern: was die Mittel anlangt, diesem Geist und dieser Absicht zu gloriosem Ausdruck zu verhelfen.

Prachtvoll die Szene der Libertiner in ihrer Wildheit, ihrem heftigen, rohen Ton, in ihrem desperat-schwärmerischen Aufruhr gegen die geltende Ordnung. Die Bildhaftigkeit kommt wieder zu ihrem Recht. Es ist von stärkster Wirkung für das Auge, wie die Libertiner, zum Schluß der Szene, mit einer fanatischen Geste ihre breiten Radmäntel um die Schultern schlagen: einen Augenblick flattert es dunkel durch die Luft wie ein Trupp schwarzer Vögel, der sich zum bösen Aufflug sammelt. Dann, in den böhmischen Wäldern, der vielgerühmte Auftritt des befreiten Roller, ein immer gewaltiger anschwellender Sturm und Taumel, eine Orgie tollen Freiheitsrausches. (Wobei allerdings die schiefe Waldebene in der Mitte der Bühne, über die sich die tobende Männermasse herabwälzt, wie ein Turngerät ist, auf dem der entfesselte Räuberverein stürmische Uebungen macht.) Meisterlich dann, in der Szene an der Donau, das Räuberlied, rauh und zerrissen und heiser und schlafmüde, in einem vielstimmigen Canon gesungen und gegröhlt und gepfiffen. Man könnte sagen: der Einfall, Räuber anders singen zu lassen als eine Liedertafel, läge nahe. Aber es ist erst ein paar Monate her, daß einer Burgtheater-Aufführung von ‚Wallensteins Lager' die Mitwirkung eines wiener Männergesangvereins besondern Glanz verlieh. Das ‚Lager' möchte ich von Reinhardt inszeniert sehen. Er beweist seinen besten Witz und seine beste Kraft darin, wie er homogene Menschengruppen nicht plan, sondern gewissermaßen prismatisch zuschleift, so daß jeder auffallende Strahl einer Stimmung, einer Leidenschaft vielfach gebrochen, in Farben aller Art gespalten wird.

Die Amalien-Szenen (der Umbau nahm jedesmal entsetzlich viel Zeit in Anspruch, und das Stück in seiner Totalität hätte sich bis in die Morgenstunden hineingeschleppt) waren gestrichen. Nach der beispiellosen Gleichgültigkeit, die Fräulein Höflich in ihren ersten Szenen an den Tag legte, war man aber auf die spätern nicht allzu begierig. Hektors Abschied wäre fast ausgelacht worden, in solchem Werkelton wurde das Lied abgesungen. (Nebenbei: der Vollklang des modernen Klaviers wirkte stil-ungemäß. Wenn man kein Spinett

zur Verfügung hat, tuts zur Not auch ein Zeitungsblatt, auf die Saiten des Flügels gelegt). Herrn Beregis Karl Moor war eine seltsam legierte Figur. Eine noch feurig-flüssige Mischung von Kulissenreißerei und prächtiger Leidenschaft, glanzvollem Pathos und Tenorschwung, Inbrunst des Herzens und der Kehle, Kraft der Empfindung und Brutalität der Stimmbänder, von Natur und Pose, bester Menschlichkeit und schlechtestem Theater. Schließlich siegte aber der Impetus dieses feurigen Mimen, und man bereitete dem Lockenschüttler Triumphe. Als Totaleindruck von Beregis Karl Moor bleibt: ein affektiertes Elementarereignis.

Die Canaillerien des Franz besorgte Herr Wegener. Ein sauberer, präziser Schuft, von geradliniger Bosheit, mehr schlechter Kerl als unheimlicher Mensch. Kaizens Franz Moor: das ist ein giftiger Pfeil, vom Schicksal auf die Menschheit abgedrückt, ganz Wille, ganz Energie, schwirrend von höchst potenzierten Kräften zum Bösen. Herr Wegener ist mehr trockener Schleicher; seine Niedertracht hat ein gewisses, nicht ganz ungemütliches Embonpoint. Zwingend ist seine ebenso harte wie geschmeidige Klugheit. Er trägt eine brandrote, clownhaft gezipfelte Perücke, die nach großen Pudertupfen auf Nase und Wangen (als ihrer natürlichen Ergänzung) zu verlangen scheint. Bis zur letzten Szene hob sich Herr Wegener nicht allzu beträchtlich übers übliche Franz-Maß. Erst mit der Traumerzählung mit den wilden Angstfiebern der letzten Augenblicke packte er. Da mußte man die außerordentliche Intensität bewundern, die dieser Künstler dem Wort und der Gebärde zu geben weiß, seine prächtigen furiosen Blicke, das Heroische seiner Art, auch wo sie durch Feigheit und Verzweiflung hindurch muß. Schildkraut war der alte Moor. Eindruckslos, trotz all seinem nasalen Kummer, in den ersten Szenen, später sehr ergreifend als heruntergekommener Jammermann. Herr von Winterstein spielte den Hermann nicht übel als Kettenhund.

Von den Räubern gefielen mir am besten: Herrn Hartaus Roller (das Rohmaterial zu einem Gentleman), und der wahrhaft treudeutsche Schweizer des Herrn Diegelmann, ein Bandit mit großem Herzen. Moissis Spiegelberg: ein trübe flammender Fanatiker und dabei ein schlauer von Machtgier gepeinigter Schwarzalbe, deliranter Kerl und lauernder Feigling, ein hinreißender Dialektiker von tückisch flackernder Logik, in dessen Begeisterungen ehrliches und verlogenes Temperament sich innig mischen. Karl Moor: in Gärung übergegangenes Genie; Spiegelberg: ein sauer gewordenes Talent. So nahm ihn Moissi. Nur geriet ihm leider die Figur allzu blank alles Humors (der doch im Spektrum des Spiegelberg eine unentbehrliche Farbe).

Conclusio: in den Einzelleistungen nirgends eine Offenbarung; aber sehr starke Eindrücke, wo die Masse Held und Protagonist des Stückes wird.

(Fortsetzung folgt)

Oberammergau 1910 / von Lion Feuchtwanger

„Zweiflern versink ich zu nichts." Den Kleistischen Spruch rollten mir die Räder des Zugs, der mich nach Oberammergau zur Generalprobe führte. Die derbe Lektion der münchner Presse, die von den Besuchern der Passionsspiele kindliche Einfalt kategorisch verlangte, tat das übrige, mich zu frommer Sammlung zu bewegen. Ich scheuchte also, was in mir ist an Skeptizismus, in die letzten Winkel meiner Seele und stapelte zusammen, was ich an Kindlichkeit, frommer Einfalt, reiner Torheit besitze. So gerüstet, Inbrunst im Herzen, zog ich nach dem Passionsdorf, und selbst als mir dort die Herren Georg Queri aus München und Alfred Holzbock aus Berlin aufstießen, ließ ich mich in meiner Andacht nicht stören. „Zweiflern versink ich zu nichts."

*

Die Nacht verbrachte ich unter fromm einfältigen Träumen und ebensolchen Farbendrucken in der Behausung des biedern Tagelöhners Sebastian Hutter. Der Tag brach an; da läuteten die Glocken, Böller krachten, und von allen Seiten, durch Nebel und Frost nicht geschreckt und nicht durch die frühe Stunde, strömte das Volk nach dem Theater, um, des Gottes voll, dem erhabenen Spiel zu lauschen. Und schon begann die Musik. Liebliche, sanfte Weisen klangen zum Himmel, allen Kritizismus schlechthin einschläfernd. (Hans Pfitzner hat sich zwar erdreustet, über die Musik eine ergrimmte Broschüre zu schreiben, aber Herr Georg Queri hats dem Vorwitzigen schon gegeben.) Und nun trat auch der Chor auf. Streng und ernst nach alter Sitte umwandelte er des Theaters Rund, bis sein Führer, Herr Jakob Rutz, bedeutend den Mund auftat und uns folgendermaßen ermahnte: „Würf zuhm heuligen Staunen düch nüder, von Gohtes Fluch gebeigtes Geschlächt!" Und in stummer Ergriffenheit schwiegen die viertausend Zuhörer. Der Vorhang der Mittelbühne ging auf, und ein lebendes Bild ward sichtbar: Die Vertreibung aus dem Paradiese. Es kam noch ein lebendes Bild: Verehrung des Kreuzes und dann setzte endlich mit dem Einzug Christi in Jerusalem und der Vertreibung der Händler aus dem Tempel die eigentliche Handlung ein. Es sei nun gern zugegeben, daß dieses Bild an sich nicht ohne malerische Reize ist. Die Kostüme sind noch reicher und farbiger als im Jahr 1900, die Zahl der Spielenden hat man vergrößert, und die klare Drittelung der ungeheuer breiten Bühne ermöglicht eine übersichtliche, freskenhafte Gliederung. Und wenn auch die düstre Witterung und die dressierten, abgezirkelten Bewegungen der meisten Mitwirkenden den Eindruck beeinträchtigen: ich war milden Herzens gekommen und ließ auf mich

einwirken, was irgend schön war. Doch als man nun zu sprechen anhub, als die Solisten sich abmühten, ihren braven Dialekt krampfig in das qualvoll geschraubte Kanzlistendeutsch des Textes zu zwängen, da floh die leidende Geduld zum Himmel, die mich bis jetzt alle Schrecknisse Oberammergaus gefaßt hatte ertragen lassen. O, man hat an dem steinerweichenden Text kein Jota geändert. Kaiphas sagt nicht: „Der Landpfleger soll das Urteil vollziehen! Das ist das Sicherste für uns." Nein, er sagt: „Was übrigens die Vollziehung des Urteils betrifft, so wird es wohl das Sicherste für uns sein, wenn wir bei dem Landpfleger es durchsetzen könnten, daß er ihn zum Tode brächte." Und Juda sagt nicht: „Hier will ich dich aushauchen, verfluchtes Leben!" Poetisch, wie man in Oberammergau nun einmal ist, stellt er die Worte um: „Hier will ich, verfluchtes Leben, aushauchen dich!" Als wärs das Evangelium, so hält man an dem Text des Josef Alois Daisenberger fest. Und dieser Text ist doch weder durch die Person des Autors noch durch sein Alter irgendwie sakrosankt: ist nichts als das inhaltlich und formell mißglückte Flickwerk eines durch und durch amusischen Landgeistlichen vom Jahr 1850.

*

Die Regie betont mit Gewalt das Naive, Volksmäßige auf der einen Seite, das Breite, Epische, Rein-Bildmäßige auf der andern. So spricht etwa die Menge, auch in den bewegtesten Momenten, in streng gedrilltem Unisono: das ist nämlich naiv. Oder ein lebendes Bild — Israel in der Wüste — zeigt im Hintergrund die Sphinx und die Pyramiden: so stellt sich nämlich die kindliche Phantasie des Volks jede Wüste vor. Oder, wenn der Liktor Faustus dem gekreuzigten Christus die Lanze ins Herz stößt, dann spritzt Blut heraus: damit der Zuschauer auch von der berühmten Lust des süßen Pöbels am Grausamen etwas zu sehen bekomme. Besser glückte der Regie die Heraushebung des Bildmäßigen, Malerischen. Freilich könnte ein einigermaßen geschulter Regisseur auf dieser ungeheuern Bühne, mit diesem Kostümfundus und dieser schier unbeschränkten Zahl der Komparsen ganz andre Eindrücke erzielen, und auch der Gegensatz zwischen dem freien Licht der ungedeckten Vorbühne und dem Düster der gedeckten Mittelbühne stört empfindlich. Dennoch kamen manchmal ganz passable Bildwirkungen zustande, vor allem in den großen Volksszenen: Einzug Christi, Christus vor Pilatus, Kreuzigung. Besonders die streng realistische Durchführung der Kreuzigung und der Kreuzabnahme imponierte vielen und scheint auch wirklich eine turnerische Leistung von Rang. Die lebenden Bilder allerdings, die auf Parallelen im alten Testament hinweisen, fielen zumeist recht pilotyhaft aus, die Beziehungen zum neuen Testament sind sehr gesucht, und ganz verrucht sind die Chöre, die sie begleiten. Ich habe einzelne Stellen dieses jämmer-

lichen Geleiers hier zitiert: ich glaube, es genügt die Feststellung, daß die Chöre ihrem dichterischen Wert entsprechend exekutiert wurden.

*

Der Christusdarsteller, der Hafner Anton Lang, ist besser als im Spiel von 1900. Seine Gebärden sind größer, bedeutungsvoller geworden, sein Mienenspiel bewußter, gehaltener. Aber er spricht mit unmetallischer Stimme, breit, breiig, dialektisch, langweilig, oberlehrerhaft. Unter den Priestern und Mitgliedern des hohen Rats, der als Ganzes in Sprache und Gesten lebhaft an eine oberbayrische Zentrumsversammlung gemahnt, fallen Annas (Sebastian Lang), Nathanael (Rupert Breitsamter) und Kaiphas (Gregor Breitsamter) durch ihre Erscheinung angenehm auf. Auch der Herodes des Hans Mayr sieht gut aus. Sprechen kann indes von diesen allen niemand. Der Petrus Andreas Langs ist schlicht und ehrlich und Thomas Rendls Simon würdevoll und fromm, wogegen über den linkischen, plumpen Johannes des Alfred Bierling und über den ungeschlachten Pilatus des Bürgermeisters Bauer selbst die schwäbischen Wallfahrer, die der Generalprobe beiwohnten, bedenklich die Köpfe schüttelten. Der Juda des Herrn Johann Zwink hat ein zerfurchtes, unendlich pfiffiges Gesicht, schleichende, gedrückte Bewegungen, die im Gedächtnis haften bleiben, ein sehr hartes, zufahrendes Organ und ist ganz erfüllt von bauernschlauem Kleinmut; so deckt er sich wundervoll mit seiner Rolle und reckt sich auf zum typischen Repräsentanten Oberammergaus. Am vollendetsten aber ist der Darsteller des Barabbas. Three cheers for the splendid Master Barabbas! Wenn Pilatus ihn dem Volke zeigt: „Seht — ein häßlicher, verwilderter Mensch, ein überwiesener Räuber und Mörder, das greuliche Bild eines vollendeten Bösewichts", da wendet Barabbas dem Landpfleger sein Gesicht zu mit einem Ausdruck so unsäglichen, tierischen Stumpfsinns, wie ich ihn Zeit meines Lebens nur dieses eine Mal, in Oberammergau, gesehen. Die Maria der Ottilie Zwink scheint mir blasser, matter als die Maria der Anna Flunger vom Jahr 1900, während die hingebungsvolle, erfühlte Magdalena der Marie Mayer selbst auf einer ernsthaften Bühne bestehen könnte. Unmöglich aber sogar in Oberammergau sind die beiden Mägde in der Szene, da Petrus seinen Meister verrät.

*

Es bleibt noch über die Wirkung zu berichten, die das Spiel auf die Zuschauer ausübte. Nun, die Herren Georg Queri und Alfred Holzbock sowie die Primitiveren unter den schwäbischen Wallfahrern waren entzückt. Die meisten unter den Zuhörern aber schienen sehr gelangweilt; besonders die Chöre riefen ein allgemeines Gähnen hervor. Man mühte sich auch wohl während des Chorgesangs, durch alle möglichen Mittel den bittern Frost zu vertreiben, und manchmal

übertönte tausendfüßiges Getrampel die ersten Worte des auftretenden Chors. Auch während der Ratsszenen und der endlosen Abendmahlszene sah man viele schlafen oder das Theater verlassen. Im allgemeinen schien das Publikum der Generalprobe sehr wohlwollend: die malerischen Wirkungen des Spiels fanden viel Anerkennung, und wenn Text oder Darstellung allzu böse wurde, dann schloß man eben die Augen und suchte darüber wegzukommen, so gut es gehen wollte. Sehr übel ward von vielen der allzu geschäftsmäßige Betrieb vermerkt, und das Modern-Amerikanische, Zirkusmäßige, das dem Spiel als Ganzem anhaftet, wurde von manchen als blasphemisch empfunden.

Die münchner Presse schwamm natürlich in eitel Entzücken. Daß es dabei nicht ohne Seitenhiebe auf mich abging, ist klar, und mancher Meier und Müller glaubte, zu dem Sprüchlein des Herrn Queri, das ich jüngst an dieser Stelle charakterisierte, J—a sagen zu müssen. Dabei liefen wohl auch grobe Fälschungen mit unter, sowie Invektiven von schier mittelalterlicher Derbheit. Alles in allem war es recht belangloses Zeug, das über die Passionsspiele in den münchner Blättern zu lesen war. Nur ein einziger, den man ernst nehmen kann, ist für Oberammergau eingetreten: in den Münchner Neuesten Nachrichten schrieb Michael Georg Conrad einen propagandistischen Artikel für das Passionsdorf. Das ist aus zwei Gründen sehr verwunderlich. Einmal, weil sich der Doktor Conrad in vielen Fällen als Mann von Geschmack erwiesen hat, und sodann deshalb, weil am vierten August 1900 in der ‚Zukunft' ein Aufsatz des besagten Doktor Conrad stand, in dem man folgendes lesen konnte: „Oberammergau ist ein lustsamer Ort. Wer Sinn für Lebenskomik hat, für die unfreiwillige wie für die andre, findet dort ein reiches Genußfeld. Auch Schlingel und Schelme von allerlei Art kommen dort nicht zu kurz. Sogenannte Volksschriftsteller und andre Zeilenschinder, denen die vielabgegraste alpine Weide etwas zu mager geworden ist, können es, bevor sie zur Stallfütterung übergehen, auch noch einmal mit Oberammergau zur Passionsspielzeit versuchen. (Herr Queri schrieb aber damals noch nicht über das Passionsdorf.) Nicht zu vergessen Irrenärzte und ähnliche Menschenfreunde und suchende Brüder. Schlimmer fahren dort die ernsthaften Leute, die im alpinen Passionsdorf ihr hochgestimmtes Menschen- und Künstlertum auspacken wollen . . . In den tollsten Träumen sind die befangen, die aus den Träumen von Heimatkunst, Rassenkultur, heilig gehüteten Provinzidealen und germanischer Urständigkeit in die Wirklichkeit von Oberammergau kommen." Vierthalb engbedruckte Seiten geht es in dieser Tonart fort. Und zuletzt tritt ein Maljüngling auf, der begeisterte Reden über das Spiel hält. „Aber", schließt der Verfasser, „ich habe bis heute keinen Menschen von Urteil gefunden, der ihm das glaubte." Wer hat nun Recht? Der Doktor Conrad vom Jahr 1900 oder der von 1910?

Pantomime / von Erwin Lang

Das Grundprinzip der Pantomime ist die Bewegung, der Ausdruck unsers Innenlebens durch die Gebärde. Diese Bewegungen und Gebärden können von einzelnen und von ganzen Massen ausgeführt werden. Sie müssen unterschieden sein nach Charakter und Wichtigkeit der dargestellten Person. Die Massenbewegung muß typisch oder ornamental sein; und auf dem Hintergrund dieser Massenbewegung muß sich die rhythmische, aber eigenwillige und charakteristische Gebärde der Hauptpersonen abheben.

Die Bewegungen haben sich wesentlich zu unterscheiden von denjenigen, die wir sonst beim Sprechen als Begleitung gebrauchen. Die spezifischen Gesten einer Pantomime hätten also beim Sprechen überflüssig zu sein, eben weil sie in der Pantomime keine Begleitung mehr sind, sondern selbst Sprache. Sie müßten so übertrieben eindringlich und suggestiv sein wie die Gebärden des Priesters, der den unsichtbaren Gott grüßt, ihm huldigt, und ihn so der Menge veranschaulicht.

Man hätte auch — ich spreche jetzt von ‚Sumurun' — keine zufälligen Bewegungen machen dürfen, heute so, morgen anders, sondern hätte immer dieselben Bewegungen machen müssen, nach einem bestimmten Stil und Rhythmus, der von der Musik hätte ausgehen können. Grete Wiesenthal besitzt diese Sprache der Gebärden. Wie sie bisher ihre Empfindungen in die Form des Tanzes gießen konnte, so findet sie die neue Form für den Ausdruck in der Pantomime. Es ist ein Tanzen beim Stehen, beim Begrüßen, beim Schlafen. Oder: Es sind lauter Vorbereitungen für den höchsten dramatischen Moment der Pantomime, der ein — ich möchte sagen: kristallisierter Tanz hätte sein müssen. Durch Moissis Mangel an Stilgefühl wird operettenhafter Realismus daraus.

Die Tänzerin findet nicht nur für sich die rhythmische Form, sondern sie läßt auch den Jubel einer Mädchenschar im Tanzen und Drehen, im wellenartigen Ueber-die-Bühne-rinnen, im Lächeln von freudezitternden Armen klar werden.

Wie dieser Teil hätten sämtliche Szenen durchgeführt sein müssen, komponiert nach rein ornamentalen Bewegungen im Hintergrund, auf denen sich die eigenartigen Gesten der Hauptcharaktere abgehoben hätten.

Das hätten natürlich der Dichter und der Komponist der Pantomime auch wissen müssen. Aber da sitzt eben der große Irrtum (der ja vielleicht einmal begangen werden mußte). Man hatte — ausgenommen den von Grete Wiesenthal komponierten Haremsakt, bei dem man ihren tänzerischen Ideen kein Hindernis in den Weg legen wollte — Momente aus einem Wortdrama derart zusammengestellt, daß es wahrscheinlich schien: die dargestellten Personen würden in diesen Situationen so wie so nicht sprechen. Das ist zunächst als Vorwurf für eine Pantomime

sehr geeignet. Aber das gerade verleitete zum Hauptfehler: denn die Schauspieler erfaßten gleich die Gelegenheit, ihre gewohnten Begleitbewegungen zu Furcht, Schrecken, Wut zu mimen, und bemühten sich nur ausnahmsweise um den neuen Stil, der da verborgen lag und hervorbrechen wollte.

Auch Reinhardt, der allein befähigt wäre, diese vielen Schwierigkeiten zu besiegen, erkannte zu spät die Art des Neuen. Dieses zeigte sich bei einzelnen Gruppen, wie den Stockknechten und den Eunuchen, die noch zuguterletzt in stilisierter Weise als ornamentaler Hintergrund sich bewegen mußten.

Aber die Hauptdarsteller konnten sich genug abheben: sie spielten ja in gewohnter Art stumme Szenen aus einem Wortdrama. Sie sprachen zwar nichts, machten aber die ‚entsprechenden' Begleitbewegungen und ächzten und stöhnten sehr naturgetreu. Die neue Ausdrucksweise kam voll zur Geltung nur bei Schildkraut und der Wiesenthal: sie zeigen uns neue merkwürdige Bewegungen, die uns klar begreiflich sind, und die ein gesprochenes Wort ausschließen.

Das Resultat dieses Versuchs war also: Die großen Wirkungen dieser Pantomime lagen nicht in den einzelnen gestellten Bildern, die einem Wortdrama entlehnt zu sein schienen, sondern sie bestanden in Momenten, die neu sind und nur der Pantomime angehörig.

Rhythmus beherrsche die Bewegungen der Schauspieler, und die streng stilisierte Form der Bewegung verleihe ihr den eindringlichsten Ausdruck.

Strandbad / von Peter Altenberg

Nun sah ich dich, Unbekannte, mit deiner bräunlichen Haut und dem krebsroten Schwimmtrikot, am ‚Gänsehäufel' und bin an dir erkrankt. Immer, immer seh ich dich mit deinen unbeschreiblich edlen Gliedern an Wassers Rand entlanggehen —.

O, weshalb durft' ich dir nicht sagen: „Kaiserin des Strandbads!" Dir hätt' es nichts geschadet, und mich hätt' es erlöst, wie es müde, enttäuschte Menschen erlöst, wenn sie in stillen Kirchen vor einer heiligen Frau niederknien —. So aber wandle ich, krank an meiner fanatischen Zärtlichkeit, dahin —.

An Unzulänglichem werden wir vorzeitig alt und müde, verlieren den Glauben an die Realisierbarkeit von Gottes Träumen. Da seh ich dich, Edelstgegliederte, und fange wieder an zu glauben —.

In Kleidern, geschützt durch Seide und Battist, oder im Bett, wo des Mannes Leidenschaft sein Auge trübt, wohlan!

Jedoch, aufrechten Ganges, in Licht und Luft getaucht, in nassem Schwimmtrikot, da besteht keine außer dir diese zärtliche Prüfung! Nun sah ich dich und wurde krank an dir, weil ich nicht flüstern durfte: „Kaiserin!"

Die Vorstudien des Regisseurs / von Alfred Walter-Horst

Welche Vorstudien hat der Regisseur für die Inszenierung eines Stückes machen? Das hängt von dem einzelnen Falle ab. Mitunter genügen ihm zur Orientierung über diesen oder jenen Punkt ein paar Nachschlagewerke, und es kann anderseits vorkommen, daß er einer ganzen kleinen Bibliothek bedarf. Seine Vorstudien können die Entstehungsgeschichte und die Quellen des dramatischen Werkes, sie können die Art seiner frühern Darstellung und die vorhandenen kritisch-aesthetischen Kommentare umfassen, sie können sich mit Milieu und Zeitkolorit, mit dem Schauplatz der Handlung, mit Landschaft, Architektur, Gerätschaft, Trachten, mit Zeremoniell und Tanz beschäftigen, und sie werden vielleicht allerlei Spezialwissenschaften (etwa Psychiatrie oder Soziologie) berühren müssen.

In jedem Falle haben alle diese Vorarbeiten nur einen bedingten Wert. Eine mit Phantasie und Geschmack lebendig inszenierte Aufführung wird, selbst wenn ihr allerhand Fehler anhaften — Anachronismen, Mißverständnisse im kleinen, Schnitzer in der logischen Betonung und in der Aussprache von Fremdwörtern — immer noch mehr wert sein, als eine mit schulmeisterlichem Fleiß, mit philologischer und historischer Gründlichkeit korrekt, aber langweilig zusammengeschweißte Regiearbeit.

Freilich, die Tatsache, daß in der Kunst das Können entscheidet, darf nicht als Entschuldigung für Ignoranten dienen. Auch der schöpferisch begabte Regisseur — der Künstler unter den Regisseuren — soll sich mit dem Rüstzeug der Wissenschaft versehen. Er wird bei seiner Vorarbeit bald mehr, bald weniger, immer aber etwas finden, was seiner eigentlichen, der künstlerischen Arbeit, zu Hilfe kommt; das Störende wird er leicht beiseite schieben und nur das seinem Werke Förderliche aufnehmen. Wissen ist und bleibt Stückwerk, aber man muß es haben, um es zu überwinden, damit es in der lebendigen Einheit des künstlerischen Organismus untergehe.

Ein Beispiel möge veranschaulichen, wie gewinnbringend sich der Regisseur über seine Aufgabe zu orientieren vermag, wenn ihm Zeit und Gelegenheit dazu gegeben wird (was freilich nicht oft zutrifft). Ich wähle Shakespeare, weil er zu Vorarbeiten die reichste Möglichkeit gibt.

Der Widerspenstigen Zähmung

Für einen Regisseur, der Shakespeare inszeniert, ist die Beherrschung der englischen Sprache

wünschenswert. Wenn er imstande ist, das Original zu lesen, wird sich ihm manche Schönheit offenbaren, die bei der Uebersetzung verloren ging oder verwischt wurde. Er wird imstande sein, zu vergleichen und hie und da die Uebersetzung zu verbessern oder doch manches schwach und unzulänglich Wiedergegebene durch seine Inszenierung oder die Art der Darstellung im Sinne des Originals zu verstärken. Jedenfalls kommt er dem Werke des Dichters näher.

Taming of the Shrew (zum Vergleich).

Delius: Shakespeare-Lexikon (zur Orientierung über ältere, seltener gebrauchte Worte).

Für das Verständnis Shakespeares ist die Kenntnis der Quellen, aus denen er geschöpft hat, von nicht geringer Bedeutung. Insbesondere zeigt sich das Schöpferische dort, wo er von seinen Quellen abweicht. Diese Abweichungen sind besonders zu beachten. Man blickt gleichsam in die Werkstatt des Dichters.

Simrock: Shakespeare-Quellen (Der Widerspenstigen Zähmung).

Shakespeare hat seine Nebenhandlung — das Intrigenspiel, in dessen Mittelpunkt Tranio steht — fast vollständig der Komödie J suppositi des Ariosto entlehnt; während er die Haupthandlung — die Zähmung — nach Märchenmotiven, die in den Traditionen verschiedener Völker wiederkehren, frei ausgestaltet hat.

Wiese und Pierocopo: Geschichte der italienischen Literatur (darin: die Anfänge der commedia dell' arte und Ariostos J suppositi mit Inhaltsangabe).

Bulthaupt: Dramaturgie der Klassiker (gibt beachtenswerten Hinweis auf die Aehnlichkeit einzelner Shakespearescher Figuren mit den stehenden Masken der commedia dell' arte).

Diese beiden Elemente der Komödie — das Volksmärchen und die commedia dell' arte — ergeben die Möglichkeit, einerseits das Ganze recht übermütig phantastisch ins Fabelhafte, Grotesk-Komische zu stilisieren, anderseits die Masken und Ausdrucksbewegungen der italienischen Komödie zu benutzen.

Hermann Bahr: Premieren (gibt eine lebendige Schilderung von Novellis grotesker Darstellung des Petruchio).

Maurice Sand: Masques et Bouffons, Paris 1762 (enthält farbige Figurinen der italienischen Masken von ihren ersten Anfängen, 1500, an).

Für groteske Ausdrucksbewegungen geben Callots Darstellun-

Jacques Callot: Zeichnungen

gen italienischer Komödienfiguren ausgezeichnete Vorbilder.

Sie werden vervollständigt durch die Darstellung des grotesken italienischen Grußes in der Renaissance-Zeit, wie man sie bei einigen Figuren auf den Holzschnitten des zeitgenössischen Hans Burgkmair findet (die Italiener standen beim Gruß wie die Störche auf einem Bein).

Für das Kostüm kann man vom Jahre 1509 ausgehen, in welchem Ariostos Komödie J suppositi zum ersten Mal gespielt wurde. Zur Orientierung dienen hier die bekannten Werke von Hottenroth, Weiß und Racinet. Weiß, obschon veraltet, dient durch die geschickte Disposition des Stoffes diesem Zweck am besten.

Einige Spezialwerke sind zur Ergänzung wünschenswert.

Kunstblätter von Tizian, Veronese und andern Meistern geben prachtvolle Motive für Kostüme, Farbenstimmung, für Haar- und Barttracht und Gerätschaften; die Grotesken des Leonardo da Vinci für komische Masken.

Für das Vorspiel kommt das spätere hispanisierte Kostüm der Shakespearezeit in Betracht.

Zur Charakteristik der Landschaft und für die Architektur der Renaissance gibt es zahlreiche Werke, die ich nicht besonders anführe, weil sie leicht und allgemein zugänglich sind.

italienischer Masken (für Ausdrucksbewegungen).

Hans Burgkmair: Weiskunig (enthält auf einigen Holzschnitten Figuren, welche den italienischen Gruß ausführen).

Bonnafee: Etudes sur la vie privée de la Renaissance, Paris 1898 (gibt Details über Zeremoniell, unter anderm eine Schilderung des italienischen Grußes).

Lacroix: Vie militaire. Vie scientifique, littéraire au moyen age (Waffen, Jagdgerät, Gelehrtentracht).

Rodonachi: La femme italienne à l'époque de la Renaissance (mit zahlreichen Abbildungen: Kostüm, Haartracht, Gerät).

Oskar Fischel: Tizian, mit 294 Abbildungen.

Um nicht mißverstanden zu werden, möchte ich betonen, daß meine kleine Sammlung von Büchern und Bildwerken — die keinen Anspruch auf Vollständigkeit macht und individuell so oder so ergänzt werden kann — Anregungen geben, nicht aber die schaffende Arbeit einengen soll. Das Bühnenkunstwerk erwächst aus der innigen Vertiefung in das Werk des Dichters.

Frühlingserwachen / von Josef Hofmiller

Was ist das nur für ein wunderliches Personenverzeichnis! Sieben Knaben, vier Mädchen in den Entwicklungsjahren als die eigentlichen Helden. Dann der Ring der Verheirateten: ein Ehepaar, eine Mutter, eine verheiratete Tochter. Dann der Professorenring: welche Rachsucht hat diese lächerlichen Namen erfunden! Rektor Sonnenstich, Professor Knüppeldick, Zungenschlag, Fliegentod, Knochenbruch, Hungergurt, Affenschmalz, Pedell Habebald. Dann der Ring der väterlichen Freunde: Doktor von Brausepulver, Pastor Kahlbauch, Rentier Stiefel, Onkel Probst, Freund Ziegenmelker. Zuletzt ‚Der vermummte Herr'. An wen erinnern eigentlich diese Namen, welche Gedankenverbindung regen sie an? Ganz richtig: Busch. Wilhelm Busch, den die Deutschen für einen ulkigen Humoristen halten, weil sie sich niemals die Mühe gegeben haben, sich den Verlauf seiner lustigen Geschichten einmal ohne Bilder vorzustellen. Ein Pessimist, der dies menschliche Leben verdammt schnurrig findet. Ungefähr so schnurrig wie ein Käfer, dem ein Knabe alle Beine ausgerissen hat, bis auf eins. Doch still, der Vorhang hebt sich.

*

Erster Akt. Gespräch zwischen Mutter und Tochter. „Warum hast du mir das Kleid so lang gemacht, Mutter?„ „Du wirst vierzehn Jahr heute." Sieben Reden und Repliken in diesem Stil. Die Entwicklungsfrage vom Gesichtspunkte der Schneiderin aus gesehen: Mädchen müssen von einem bestimmten Tage an lange Kleider tragen. Warum? Weil sich kurze Kleider nicht mehr für sie schicken.

Gymnasiasten beim Spiel am Sonntagabend. „Zentralamerika! — Ludwig der Fünfzehnte! — Sechzig Verse Homer! — Sieben Gleichungen!" „Möchte doch wissen, wozu wir eigentlich auf der Welt sind!" „Lieber wollt' ich ein Droschkengaul sein um der Schule willen! Wozu gehen wir in die Schule. Damit man uns examinieren kann. Und wozu examiniert man uns? Damit wir durchfallen. Sieben müssen ja durchfallen, schon weil das Klassenzimmer oben nur sechzig faßt." Dann sprechen sie von Vorbedeutungen, von der Religion, vom Schamgefühl, von den ersten männlichen Regungen, von gesünderer Erziehung, die auch dem Körper sein Recht gibt, vom Entstehen des Menschen, von der Qual, die ihnen das anklopfende Sinnenleben bereitet.

Drei Backfische kommen Arm in Arm die Straße herauf. Gespräch von diesem und jenem. Martha wird zu Haus oft jämmerlich geschlagen und muß oft im Sack schlafen. Dumpfe Neugierde andrer: Wie das ist, geschlagen werden? Rasch etwas andres: Ob sie nicht lieber Jungen wären als Mädchen; ob sie, wenn sie einmal verheiratet sind, lieber Jungen kriegen als Mädchen.

In den Parkanlagen vor dem Gymnasium. Moritz Stiefel ist ins Konferenzzimmer eingebrochen, weil er die furchtbare Ungewißheit nicht mehr ertragen konnte, darf er aufsteigen oder nicht? Nun hat ers gelesen, mit eigenen Augen, zwanzigmal gelesen: er ist versetzt. Nun braucht er sich nicht erschießen. Während er selig mit seinem Freunde davonstürmt, gehen zwei Professoren vorüber: „Mir ist unbegreiflich, verehrter Herr Kollega, wie sich der beste meiner Schüler gerade zum allerschlechtesten so hingezogen fühlen kann." „Mir auch, verehrter Herr Kollega."

Sonniger Nachmittag. Melchior und Wendla begegnen einander im Wald. Gespräch über Werke der Barmherzigkeit, über die Lust als Motiv des Guten: Skrupel aus dem Konfirmationsunterricht — über Träume, über körperliche Züchtigung. Wendla ist noch nie geschlagen worden: sie bittet, reizt Melchior, sie zu schlagen. Anfangs widerwillig, dann spielend, drischt er plötzlich wie wütend auf sie los, derweil ihm die hellen Tränen herunterrinnen, springt plötzlich auf und davon, stürzt in den Wald . . .

*

Zwischenakt.

Aber dies ist doch kein Drama!

Sicher nicht. Wedekind nennt es eine Kindertragödie. Es gibt viele Tragödien, die keine Dramen sind. Manchmal kommt ein Dichter zufällig an eine solche Tragödie — ganz zufällig, weil sein Herz darob klopft, wie die Quellenrute klopft über der unterirdischen Wasserader. Dann nimmt er so ein zuckendes Stück Tragödie, bringt es auf die Bühne, zerrt es auf die Bühne, wie wohlerzogene Leute zu sagen pflegen.

Aber Sie werden nicht bestreiten, daß diese Konflikte nicht auf die Bühne gehören!

Ich bestreite das entschieden. Ist Romeos Julia älter als Wendla Bergmann? Unwesentlich. Nur ersparte ihr ein glücklicheres Klima und die raschere Gelegenheit das Geschick Wendla Bergmanns und krönte sie mit heldenhafterm Leiden. Wer will eine Altersgrenze ziehen, jenseits welcher es dem Dramatiker verwehrt sein soll, ein Problem zu packen?

Aber muß es gerade dieses Problem sein?

Für Wedekind mußte es dieses Problem sein. Ein solches Stück schreibt man nicht, weil man will. Man schreibt es, weil man muß. Von Zeit zu Zeit muß ein Dichter kommen, der ganz ruhig von Dingen spricht, über die man nicht spricht. Auf uns lasten durch Erziehung, durch Vererbung, durch Ueberlieferung viele schwere, drückende Decken. Von Zeit zu Zeit nun kommt einer, der eine solche Decke wegreißt. Wir reagieren zunächst durch ein gewisses Frostgefühl und klagen den an, der die heilige Decke weggerissen hat. Nach einiger

Zeit erst merken wir, daß uns wohler ist, seitdem die Decke von uns genommen ist.

Aber diese Formlosigkeit! Hilflos Szene nach Szene — der Schauplatz wechselt, wie es dem Verfasser paßt!

Hüten wir uns, den Ausdruck Formlosigkeit voreilig zu gebrauchen! Es gibt Werke, die ihr Gesetz in sich selbst tragen. Formlosigkeit ist kein Einwand gegen den dichterischen Wert, sondern nur gegen die theatralische Anpassungsfähigkeit eines Stückes. Wedekind hat sein Werk gar nicht für die Aufführung geschrieben.

Wofür dann?

Für das Nachdenken! Die Erwachsenen scheinen vollständig vergessen zu haben, daß auch sie einstmals Kinder waren, daß auch ihnen keine jener Beklemmungen erspart blieb, die sich mit den Neurosen der Pubertät einstellen. Hier aber sind Probleme des Uebergangsalters nicht vom erhöhten Standpunkt der Erwachsenen aus gesehen (und daher falsch, verkürzt, schief gesehen), sondern vom Standpunkte des Uebergangsalters selbst. Das verleiht diesen Szenen eine eigentümliche Reinheit des Stils, eine Einheit von Auffassung und Thema. Es gibt in diesem ersten Akt unbeschreibliche Naivitäten im schönsten Sinn, Jugendlust und Jugendangst von einem jugendlichen Auge gesehen. Doch warten wir den zweiten Akt ab!

*

Moritz Stiefel studiert mit Melchior Gabor auf dessen Bude. Moritz lernt schwer; er gehört zum Schlage jener Schüler, bei denen kein Fleiß ersetzt, was an Gedächtnis mangelt; sie übernehmen sich, werden nervös und verwirrt, studieren sich stumpf. Melchior ist der Gegentypus: er braucht sich nicht zu plagen, ihm fliegt alles nur so an. Moritz muß durchkommen: „Wenn ich durchfalle, rührt meinen Vater der Schlag, und Mama kommt ins Irrenhaus." In ihren freien Stunden lesen sie Faust, sprechen vom Entstehen des Menschen, Moritz ganz erschüttert, Melchior mit verletzter Schamhaftigkeit.

Bei Bergmanns: „Denke dir, Wendla, diese Nacht war der Storch bei deiner Schwester und hat ihr einen kleinen Jungen gebracht." Längeres Gespräch in diesem verlogenen Jargon, plötzlich bricht Wendla los: „Hab ich nun eine Schwester, die ist seit zwei und einem halben Jahre verheiratet, und ich selber bin zum dritten Mal Tante geworden, und habe gar keinen Begriff, wie das alles zugeht. Nicht böse werden, Mütterchen, nicht böse werden! Wen in der Welt soll ich denn fragen als dich!" Ausgezeichneter Dialog: Wendla wird immer dringender, die Mutter immer ängstlicher, sie will es ihr morgen sagen, übermorgen, kommende Woche, endlich speist sie das Kind mit Phrasen ab: „Um ein Kind zu bekommen, muß man den Mann, mit dem man verheiratet ist, lieben, muß ihn so sehr von ganzem Herzen

lieben, wie — wie sichs nicht sagen läßt. Jetzt weißt du's." „Und das ist alles?"

Eine unglaublich kühne Szene: Hänschen Rilow wirft die Reproduktion einer Venus, die er sich gekauft hat, ins Klosett, da sie ihm keine Ruhe läßt.

Eine noch kühnere Szene: Wendla und Melchior auf dem Heuboden; halbunwissend werden sie vom Taumel der Stunde — draußen rauscht ein Gewitterregen — in unbegriffene Schuld getrieben.

Frau Gabor schreibt an Moritz Stiefel. Den Betrag zur Ueberfahrt nach Amerika könne sie ihm nicht vorstrecken; er solle sich trösten, wenn er auch durchgefallen sei; mit solchen Drohungen, wie: er wolle sich erschießen, erreiche er gar nichts; Kopf hoch! Es werde alles wieder gut werden und so weiter.

Wendla, im morgendlichen Garten, veilchensuchend, selig vor unverstandener Glücksempfindung: „Ach Gott, wenn jemand käme, dem ich um den Hals fallen und erzählen könnte!"

Moritz Stiefel in der Abenddämmerung am Fluß. Monolog eines Verzweifelten, blitzschnelle Rückblicke, verhaltenes Schluchzen über das eigene Geschick. Ilse kommt, das lockere Mädchen: nur ein Wort würde es Moritz kosten . . . Er verschmäht sie. Verbrennt Frau Gabors Brief. Erschießt sich.

*

Zwischenakt.

Das ist unglaublich! unerhört! schamlos! So etwas aufs Theater zu bringen! So etwas öffentlich aufzuführen! Denn diese private Aufführung ist ja doch nichts andres als eine Umgehung des Verbots.

Langsam, lieber Freund, immer hübsch langsam. Zunächst das Zugeständnis, daß das Stück wirklich öffentlich aufgeführt wird, in Berlin. Und daß kein Geringerer als Erich Schmidt das Polizeipräsidium bewog, die Erlaubnis zu erteilen. Im übrigen: was ist hier schamlos? Nennen Sie mir einen Satz!

Ich verstehe Sie nicht mehr. Haben Sie nicht seinerzeit mit den schärfsten Worten Schnitzlers ‚Reigen' verurteilt? Und dies Stück wollen Sie rechtfertigen?

Ich will dies Stück durchaus nicht rechtfertigen. Das hat es nicht nötig. Es rechtfertigt sich selbst. Was Schnitzlers ‚Reigen' betrifft, so lag der Fall wesentlich anders. ‚Reigen' war die Konstruktion eines müden Künstlers, der voll Ekel und Verachtung ein Dutzend Mal wiederholte: Seht, die Liebe ist nichts als ein ordinärer Akt, vor dem sich Männchen und Weibchen tierisch dumm, und nach dem sie sich brutal benehmen. ‚Frühlingserwachen' scheint mir der Notschrei eines Fühlenden: „Opfer fallen hier, weder Lamm noch Stier, aber Menschenopfer unerhört!" Sie brauchen nur acht Tage lang sich die Geduld zu nehmen, die vermischte Chronik und die Rubrik Gerichtssaal irgend-

einer großen Zeitung zu lesen: die Haare werden Ihnen zu Berge stehen über das, was Sie erfahren, über viel schlimmere Dinge, als sie in „Frühlingserwachen" geschildert werden. Wedekind zeigt, wie sich von den Pubertätsjahren an eine immer breitere Kluft zwischen Eltern und Kinder stellt. Die Eltern werden plötzlich unfreundlicher, der Kommandoton wird barscher, die Kinder wissen nicht mehr wohin mit dem, was sie beklemmt, werden verschlossen, scheu, mißtrauisch, fühlen, daß irgendetwas in ihnen vorgeht, das ihnen Unruhe bereitet, ihre Wissensbegier treibt sie zu schmutzigen Quellen, da die Instanz, die bisher für sie die natürliche war, versagt. An diesem entscheidenden Punkte des jugendlichen Lebens — dies scheint Wedekind uns zuzurufen — sollten die Eltern von Vertrauen überströmen, um dem Kinde über die Krisis wegzuhelfen. Das leiseste Gefühl von Zurückziehen, von Ausweichen, Nichtverstehenwollen stößt das feinfühlige Kind zurück, hinweg zu selbstquälerischer Grübelei. Das Kind hat in diesen Jahren so viel mit sich selbst zu ringen, die Wogen des erwachenden Lebens strömen so übermächtig ein, daß es aller Milde, alles Vertrauens, aller Güte bedarf, um aus dem Strudel in ruhigere Gewässer zu kommen. Jeder Strahl von Helligkeit, von ruhiger Vernunft, von Offenheit, der auf das geschlechtliche Leben fällt, ist gerade in diesen Jahren eine ungeheure Wohltat. Ich glaube zuversichtlich, daß auch hier Helligkeit und frische Luft, das heißt: Vernunft und Wahrheit die nur im Finstern üppig gedeihenden Spaltpilze tötet. Es ist ein feiner Zug des Dichters, daß gerade ein vornehm empfindender Jüngling und ein noch vollkommen kindliches und unwissendes Mädchen als Opfer fallen. Moritz denkt vielzuviel über das Problem nach; Melchior als der robustere, hält seine Phantasie straffer, aber praktisch erliegt er dem ersten Sturm des jungen Blutes. Die Szene mit Hänschen Rilow ist etwas vom Kühnsten und — das behaupte ich ruhig — vom Wahrsten in der Literatur der letzten Dezennien. Wenn Sie daran zweifeln, so fragen Sie Aerzte, Geistliche, Erzieher! Und dann beachten Sie die bittere Ironie dieser Szenenfolge: die ahnungslose Mama Bergmann, die ahnungslose Frau Gabor mit dem hochmoralischen Trostbrief, dazwischen das Vorkommnis auf dem Heuboden! So kennt ihr Eltern eure Kinder! Das sind die Folgen eures Schweigens! . . .

•

Dritter Akt. Im Konferenzzimmer sitzen sie beisammen und beraten über einen Disziplinarfall: Sonnenstich, Affenschmalz, Knüppeldick, Hungergurt, Knochenbruch, Zungenschlag, Fliegentod. Der Vater von Moritz hat in den Papieren des Selbstmörders die physiologische Abhandlung gefunden, in der Melchior dem Freunde auf dessen Bitten hin das Entstehen des menschlichen Lebens erklärte, und die Schrift dem Direktor übergeben. Melchior versucht, sich zu

verteidigen. Fünfmal beginnt er: „Ich habe"; fünfmal wird er angebrüllt: „Sie haben sich ruhig zu verhalten."

Friedhof in strömendem Regen. Vor dem offenen Grabe, den Schirm in der Hand, Pastor Kahlbauch, zur hochansehnlichen Trauerversammlung sprechend — zu Papa Stiefel, Freund Ziegenmelker und Onkel Probst, zu Rektor Sonnenstich und Professor Knochenbruch: „Denn wer die Gnade, mit der der ewige Vater den in Sünde Geborenen gesegnet, von sich wies, er wird des geistigen Todes sterben! Wer aber in eigenwilliger, fleischlicher Verleugnung der Gott gebührenden Ehre dem Bösen gelebt und gedient, er wird des leiblichen Todes sterben! Wer jedoch das Kreuz, das der Allerbarmer ihm um der Sünde willen auferlegt, frevEntlich von sich geworfen, wahrlich, wahrlich, ich sage euch, der wird des ewigen Todes sterben." Einer nach dem andern treten sie an Moritzens Grab, Stiefel, Sonnenstich, Knochenbruch, Onkel Probst, Freund Ziegenmelker, der Herr Pastor — jeder wirft ihm mit der Schaufel Erde zugleich einen Fluch auf den Sarg, ehe er die Stätte verläßt. Die Mitschüler kommen, gedenken des Toten flüchtig; der deutsche Aufsatz hängt über ihnen wie ein Damoklesschwert, dazu griechische Literaturgeschichte, fünfzig Verse Vergil. Martha kommt und Ilse, das Dirnchen, dem Toten Blumen ins Grab zu werfen.

Eheliche Debatte zwischen Herrn und Frau Gabor: „Melchiors Schrift manifestiert jene exzeptionelle geistige Korruption, die wir Juristen mit dem Ausdruck ‚moralischer Irrsinn' bezeichnen." Melchior muß in die Korrektionsanstalt.

Ein Korridor in der Korrektionsanstalt. Melchior muß mitmachen, sonst quälen ihn die Mitbüßer zu Tod. Er überlegt, wie er ausbrechen kann.

In Wendlas Schlafzimmer. Der Arzt, die verheiratete Schwester, dann nur die alte Mutter allein bei der werdenden Mutter. Dialog, schwer getränkt von Tränen: „O Mutter, warum hast du mir nicht alles gesagt!" „Ich habe an dir nicht anders getan, als meine liebe gute Mutter an mir getan hat .... Sieh, noch ist ja nichts geschehen, Kind!" Es klopft. Wer ist denn da? Die alte Schmidtin. Man vertraut sich den Mittelchen der alten Schmidtin an: noch ist ja nichts geschehen .... „Sie kommen eben recht, Mutter Schmidtin!"

Szene im Weinberg. Sonnenuntergang, Glockengeläute vom Tal, Jugendahnung, Erblühen erster Knabenfreundschaft. Eine gänzlich zwecklose Szene. Nur ganz in Jugend und Dichtung getaucht.

Kirchhof, Novembernacht, dürres Laub an Busch und Baum, Wolkenfetzen am Mond vorbei gepeitscht. Melchior, der ausgebrochen ist, springt über die Mauer, stutzt vor einem neuen Grabstein. „Hier ruht in Gott Wendla Bergmann. Selig sind, die reinen Herzens sind." Da stapft Moritz Stiefel von seinem Platz an der Mauer her, trägt

den Kopf unterm Arm. Es beginnt der wunderlichste Dialog des neuen Dramas, das Gespräch zwischen dem Toten, der außerhalb der Dinge steht, und dem sich wild anklagenden Lebendigen. Der Tote lockt den Lebendigen, sich auch zu töten: „Benütze die Gelegenheit, reich mir die Hand. Der Tote ist erhaben über alles." Da tritt der vermummte Herr auf. „Was lügen Sie, Toter, mit Ihrem Grabgestank, von Ihrer Erhabenheit? Sie Hirngespinst! Windbeutel!" „Wer sind Sie?" „Du lernst mich nicht kennen, ohne dich mir anzuvertrauen ... Komm, Kind!" So streiten der Tote und der Dämon des Lebens um den Unschlüssigen. Der folgt dem Vermummten, kehrt ins Leben zurück, ins unbekannte, drohende, lockende, aber ins Leben, ins Leben ... Moritz schleicht sich auf sein Plätzchen an der Mauer zurück, legt sich ordentlich auf den Rücken, wärmt sich an der Verwesung und lächelt.

*

Dies ist kein Drama. Dies sind keine Akte. Dies sind Träume, Fieberängste, Alpdruck. Ein Zyklus Radierungen, wie Klingers Frühwerke, von einem ungeduldigen Künstler mit hastiger Nadel hingeworfene Blätter. Gespenstige Schatten jagen gepeitscht vorüber. Lieblich schimmert silbernes Licht auf morgendlichen Wellen, an schlanken Stämmen zittert unschuldig das zarte, helle Laub. Da reckt sich ein Berg von widerlichen Gespenstern drohend auf, quillt, schwillt, wächst wimmelnd ins Ungeheure, erfüllt die Landschaft, birst, begräbt alles. Ein wilder, genialer Zyklus: zeigt mir, was an Gleichzeitigem sich ihm zur Seite stellen kann!

Aus der schuldlosen Dämerung der Kindheit gleiten zarte Gestalten unwollend, unwissend in Schuld und Grauen und Tod, Opfer der dunkeln Gottheit, die alles Leben treibt, zu zeugen. Mit zögernder Hand, leise, trauernd hebt Wedekind den Schleier. Welch edle Gebärde in dieser Anklage! Welch schwermutsvolle Zärtlichkeit an diesen frühen Gräbern! Welche Vision Unschuldig-Schuldiger, die aus schimmerndem Frühling jäh in die Grube stürzen! Schmetterlinge, die einen einzigen Tag ahnungslos in der Sonne gaukelten und abends grau und schmutzig am Grabenrande liegen, zertreten!

Aus einer Sammlung von Kritiken und Charakteristiken, die unter dem Titel ‚Zeitgenossen' im Verlag der Süddeutschen Monatshefte erscheinen.

Wiener Volksoper / von Paul Stefan

Die wiener Volksoper soll nun wirklich einen neuen Leiter bekommen. Man wird sich sehr bald entscheiden. Ich will also berichten, was die Volksoper bisher war, und was sie werden könnte.

Als die wiener Christlichsozialen in der Blüte ihrer Macht standen, wollten sie auch das Theater den Juden entreißen und dem christlichen deutschen Volk von Wien eine Stätte sittlich und künstlerisch reiner Muße bereiten. Der Parteiphrase der Phrasenpartei entsprechend wurde mit dem Geld mittlerer Bürger und einer Unterstützung der Gemeinde an der alten Währinger Linie, mitten in den Vororten, in einer ganz und gar theaterarmen Gegend eine Bühne gegründet, die man, bezeichnend genug, ‚Kaiserjubiläumsstadttheater' taufte. (Es war 1898; Franz Josef hatte vier Jahrzehnte regiert.) Kleists ‚Hermannsschlacht' war die erste Vorstellung. Hernach, beim Bankett, soll der Bürgermeister, und es wäre dem Wien von heute zuzutrauen, zwar gesagt haben, man möge doch Volkstümliches, nicht so ein Schandstück bringen. Aber es herrschte doch eitel Freude über die Eroberung des Theaters; man spielte christliche Stücke mit christlichen Schauspielern unter einem christlichen Direktor, Müller-Guttenbrunn. Die christliche Presse sang das Lob, die jüdische unkte die Schmach der neuen Bühne und schwieg häufig ganz von ihr: kurz, dieses Theater wurde, wie das trautenauer Kreisgericht, der leitomischler Nachtwächter, die triester Universität oder der Bildhauer Metzner ein Politikum. Ein gelernter Oesterreicher weiß, was das bedeutet. Allen übrigen Lesern kann ich nur das Sachliche davon preisgeben. Es wurde nämlich sehr anständig gespielt: man hatte mittelmäßige, aber auch gute Stücke, gab, trotz der Warnung, Klassisches, versuchte es mit Raimund, mit dem Volksstück, in dem die früh verstorbene Antonie Baumberg ganz Braves leistete, mit Sensationen wie dem Bekehrungsdrama ‚Im Zeichen des Kreuzes' — und es ging nicht. Ich war damals sehr viel in dem Theater und darf sagen: Müller-Guttenbrunn hatte keine Schuld; er am wenigsten. Er fand sich mit der überwachenden Beschränktheit ab, so gut er konnte. Und wenn er trotzdem leere Häuser hatte, so war es erstens, weil man vielleicht nirgends, sicher aber nicht in Wien, ohne das jüdische Element im Theater auskommen kann, und zweitens, weil eine neue ernsthafte und doch volkstümliche Schauspielbühne ohne Zuschuß in dieser Stadt nicht geführt werden kann.

Es kam also Rainer Simons. Bis heute, und er ist noch Direktor, weiß man nicht (in Wien!), ob Rainer Simons das ist, was man hier einen Arier nennt. Aber wohl, daß er ein Geschäftsmann von großen Fähigkeiten und für Wien der richtige Theaterleiter war, solange es ihm Freude machte. Er tastete ein wenig sein Feld ab, und er schuf, fast aus dem Nichts, die Volksoper. Er entdeckte Zemlinsky, der damals täglich Operetten dirigierte. Und Zemlinsky bildete ein Orchester, schulte Sänger und leitete Vorstellungen, die man nicht so bald vergessen wird. Rainer Simons fand Kräfte wie Hofbauer, Lordmann, Emmy Petko, gab Mozart, ‚Fidelio', Weber, Lortzing, die

ältern Italiener, begann mit Wagner, spielte ‚Hänsel und Gretel‘, ‚Hoffmanns Erzählungen‘, Johann Strauß, Millöcker, Suppé, versuchte ruhmvoll die ‚Ariane‘ von Dukas und war sein eigener bester Regisseur. Auf seiner kleinen Bühne gelang ihm manches überraschend. Die Presse aller Parteien wurde ihm gut Freund. Manche spielten die Volksoper gegen Mahler aus. Und das Publikum? O du wundervolles Publikum dieser äußern Bezirke, mit deiner herrlichen Unverbrauchtheit, deinem kleinen Beutel, deinem lebendigen Musikverlangen! Das Publikum kam in Strömen. Man muß den Jubel erlebt haben, mit dem die ‚Jüdin‘ begrüßt wurde. Wenige Jahre vorher hatte Mendelssohns Musik zum ‚Sommernachtstraum‘ den Wächtern der ‚Christen‘ (ich entschließe mich doch zu Anführungszeichen) Bedenken eingeflößt, hatte ein Werk von Moses Mendelssohns Enkel nicht aufgeführt werden dürfen. Und nun war es gerade dieser gehäufte Effekt, der dem gar nicht jüdischen Publikum gefiel. Dermaßen gefiel, daß nacheinander ein Dutzend Aufführungen ausverkauft waren. Ich spreche nicht vom ‚Lohengrin‘, vom ‚Freischütz‘; selbst Ponchiellis ‚Gioconda‘, mit Gift, Mord, Dolch und Leierkastensang, lockte diese herrlichen Zuhörer, und ‚Mignon‘ wurde noch ganz zuletzt Zugoper, freilich mit der Petko, deren Gemüt und Geist überall gewirkt hätte.

Aber: vielleicht weil es so gut ging, begann es bald weniger gut zu gehen. Man ist zu unkritisch gewesen, namentlich in der Kritik. Man hat alles gut geheißen, und doch war manches nur annehmbar. Wozu sollte es einer da annehmbarer machen wollen? In den Spielplan schlich sich das wiener Erbübel, die Operette; damit wurde verwüstet, was man erst erbaut hatte. Und so weit er rechte Volksopern in sich begriff, blieb er stehen, wo er stand. An den Sängern sollte gespart werden; es rächte sich. Das Orchester bekam keine Sommergagen, und an den vielen Neulingen verdarben die alten Spieler: es gab keine Farbe, keinen Glanz, keinen Klang. Die Regie steckte bei aller Tüchtigkeit in provinziellem Flitter. Und doch hätten sich gerade durch moderne Stilinszenierungen wirkliche Ersparnisse machen lassen, ohne daß die Schaulust der Menge hätte leiden müssen. Eine gewisse Unlust kam auf, wurde rasch bemerkt, steckte an. Es gab Versager; hie und da wurde Tadel laut. Bühnenarbeiter, Chorsänger, Orchesterleute drohten mit Forderungen und Ausstand. Der Direktor verkündigte, er werde die Oper auflassen und zum Schauspiel zurückkehren. Und schließlich sollen neue Pächter kommen.

Ist die Volksoper wirklich materiell zurückgeblieben? Trägt Simons die Schuld? Und was weiter?

Ich glaube nicht an die geringere Ergiebigkeit dieses Theaters. Aber es ist möglich, daß der tägliche Ausgabenstand den Damm er-

reicht hat. Dann muß die Gemeinde, der noch immer ein Einfluß auf den Theaterverein, die Organisation der Eigentümer, zusteht, ihre Gründung unterstützen. Eine Millionenstadt, die alles selber unternehmen will, darf hier nicht fackeln. Natürlich nur, wenn es not tut. Man sehe sich die neuen Leute an, verpflichte etwa auch Simons, ihnen mit seinen Erfahrungen in irgend einer Form für die nächste Zeit zu dienen. Die öffentliche Meinung, die geschriebene und die ungeschriebene, sollte bedenken, daß die wiener Vorstadt Simons viel zu danken hat, und daß an seinen Unterlassungen alle die teil haben, die sie nie merken wollten; bedenken, daß es unklug wäre, von Simons oder seinem Nachfolger jetzt plötzlich alles zu fordern und nichts dafür zu geben; bedenken, daß hier der Kampf gegen die Operettenverseuchung noch, aber nur sehr klug geführt werden kann. Dieses Theater muß eine Volksoper bleiben, kann und soll eine moderne Volksoper werden. Modern im Sinne einer zielbewußten Leitung und Inszenierung, einer Verlebendigung des guten Alten, einer Gewinnung des volkstümlichtüchtigen Neuen. Einen Maler her, die Provinzregie beseitigt, das Orchester als ständiger Körper zweimal die Woche konzertierend, daß nicht täglich Theater gespielt werden muß (während des Sommers könnte es städtisches Sinfonieorchester sein); vor allem aber Zemlinsky — auf den habt acht! Wird er nicht Mitdirektor, wie eines der Nachfolgekonsortien will, so möge man ihn wenigstens an allererster Stelle lassen; mit dem Recht, die Probetafel auszufüllen, wie es seiner Gewissenhaftigkeit nötig scheint. Das Publikum dieser Oper ist bildungsfähig. In den paar Jahren hat man gesehen, was ihm, bei den unerschwinglichen Hoftheaterpreisen eine billige Oper, was das Volk, wenn es nur nicht völlig verbildet wird, dem Künstler bedeuten kann. Dies Reich muß uns doch bleiben?

Schumann / von Arthur Kahane

Zum hundersten Geburtstag

Geliebter bleicher Mann. Die Bruderseele
Fühl ich in dir wie sonst in keinem zweiten,
Du bists allein von allen, den ich wähle.
Du bist mit mir in meinen Einsamkeiten;
Wie man sein schön'res Ich liebt, lieb ich dich
Und grüß dich, Bruder, über alle Zeiten.
Fast war mirs oft, als lebtest du für mich,
Und es sei mir nur, mir allein gegeben,
Dich zu verstehn, zu lieben, und es schlich
Der Traum um mich, ein Wünschen und ein Streben,
Als lebtest du in mir zum zweiten Male
Und dürfte ich dein Leben wieder leben.

Aus deinem Innern schürftest du Opale
und gossest sie, in tausend Farben sprühend,
In deiner reichen Seele edle Schale.

Und von den Wunden deiner Seele glühend
War dieser Trank, den ich in mich gesogen,
Und sieh, da ward auch meine reich und blühend.

Was jemals durch die Sinne dir geflogen,
Was je in deiner wehen Brust gewühlt,
Ein jedes Leid, das durch dein Herz gezogen,

Das war so nah, so heiß und ungekühlt,
So lebend und so zitternd stark empfunden
Und war so tief gefühlt, so tief gefühlt.

In deinem Lied ist Blut von deinen Wunden,
Und diese ungeheure Lebensnähe,
Sie ists, die mich so fest an dich gebunden,

Daß meine Zeit ich in der deinen sehe
Und deine bessre fast auch in der meinen.
Denn auch in uns ist dieses hautlos Wehe,

Und auch in uns ringt dieses stumme Weinen,
Und blasse Träumer, blasse Mondlichtnarren,
Das sind auch wir; und uns auch dient mit Steinen

Die grobe Menge. Und auch wir, wir fahren
Im Davidsbündlerzuge mit den scharfen
Schleudern in die verhaßten, dumpfen Scharen.

Und singen dann, wie ihr, auf unsern Harfen
Der blauen Blume zarte Sehnsuchtslieder.
Und feiern dann, in unsern beiden Larven,

Kampfrot wie Florestan und dann auch wieder
Wild wie Eusebius, der Weise, Beste,
In unsrer Seelenmasken Auf und Nieder

Die seltsam wilden, seltsam müden Feste,
Der Seele bunte, tolle Karnevale,
Wo unsre Träume unsre lieben Gäste.

Du aber, in der Träume Zaubersaale,
Gibst die Musik, betörend, jedes Sinnes
Tiefstes aufwirbelnd und mit einem Male

Kenn ich dich, Maske, denn ich selber bin es.

Aus einer Sammlung von Liedern, die bei Oesterheld & Co. in Berlin erscheint.

Theater der Liebe / von Theodor Lessing

1

Liebe ist der Vorgang der Illusion einer Person bezüglich einer andern.

2

Die Kunst, Liebe zu gewinnen, ist abhängig davon, wie weit man Illusion zu wecken, das heißt: durch Distanz die Einbildungskraft zu erregen und sich dann zu versagen versteht. Todfeinde der Liebe sind die ‚kleinen Offenheiten'. Wo man alles weiß, tritt Langeweile ein. Nicht was du bist, sondern was du für den andern vorzustellen vermagst, steht bei der Liebe in Frage. Daher der Zauber aller ‚kostümierten' Menschen: der Leutnant und der Schauspieler sind sozusagen günstigere erotische Phantasie-Fassaden.

3

Zum Entstehen von Liebe ist zweierlei nötig. Erstens eine seelische Stauung. Ich meine damit die Unmöglichkeit, etwas Begehrtes leicht und schnell haben zu können. Der Mensch liebt nie, was er hat, zum Beispiel: die Atemluft. Aller sogenannte Wert ist Seltenheitswert. Anderseits darf die Schwierigkeit des Habenkönnens nicht absolut sein. „Die Sterne die begehrt man nicht . . ." Zweitens aber muß zu der Stauung die Gewohnheit kommen: das quälende Begehrungsgefühl muß festgehalten, ja bewußt kultiviert werden. Daher die instinktive Weisheit aller Mütter, um unglückliche Liebe zu kurieren: man geht mit dem Mädchen auf Reisen und ‚zerstreut' das Kind. Liebe ist also Gemisch von Stauung und Gewöhnung.

4

Ein Irrtum Schopenhauers, Wagners und Tolstois: Liebe kann nie aus Mitleid entstehen. Alles Mitleid ist sekundär. Es gibt kein Mitleid, wo nicht schon Liebe ist. Man liebt nie aus Mitleid, aber man kann nicht bemitleiden ohne Liebe.

5

Normale gute Liebe ist seelisch-sinnlich; bei der Frau ausnahmslos vom Seelischen, beim Manne ausnahmslos vom Sinnlichen anhebend. Pathologik der Liebe aber besteht in einer Dissoziation. Wenn man, zum Beispiel, die Seele des andern besitzt, ohne seine Sinnlichkeit erregen zu können, so entstehen schreckliche Liebesrasereien. (Der typische Fall bei männlichem ‚Selbstmord aus verschmähter Liebe'.) Wenn man umgekehrt Sinnlichkeit erregt, während des andern Geist ganz andre Wege geht, so entsteht unbesiegbare erotische Gleichgültigkeit. (Der Fall der meisten Ehefrauen.)

6

Ueber Tempo, Dynamik und differentielle Psychologie der Erotik sind noch nicht einmal die Anfänge wissenschaftlicher Untersuchung ge-

macht. Die Belletristen haben der Psychologie das Konzept verdorben. Es gälte zunächst einmal, neue Unterscheidungen einzuführen, zum Beispiel die Unterscheidung von Erregbarkeits-, Erregungs- und Reaktionsschwelle. Ein klassisches Beispiel ist dies: Der junge Melchthal bei Schiller hört, daß sein Vater geblendet ist. Er ‚reagiert'. Ein rasender Monolog erfolgt. Macduff erfährt bei Shakespeare, daß sein Kind getötet ist. Er sagt gar nichts. Nur sein Begleiter sagt: „Mann, zieh dir nicht den Hut so tief in die Augen." Wer von beiden ist wohl tiefer erregbar und schneller ‚reagibel'? Die impulsiven Erotiker sind meist unleidenschaftlich-unwählerisch. Umgekehrt prädisponiert Schlaffheit oft zur Leidenschaft. Es gibt auch eine wüste Schlaffheit, zumal bei Frauen. Sie erregen sich schwer; aber kapriziös-beharrlich.

7

Der Irrtum aller Liebenden ist, daß die Intensität des Gefühls auf die Ebene der Zeit projiziert wird. Man meint: was so stark bewegt und ergreift, das könne nicht vergehen. Das Dauern der Liebe hat aber kein prinzipielles Verhältnis zu ihrer Stärke. Es ist abhängig vom Verhältnis zwischen Reibung und Ergänzung. Wo Liebe dauert, da ist eine glückliche Proportion gegeben zwischen gegenseitigem Ergänzen und Sichreiben. Zu starke Reibung wird schließlich unerträglich, zu starke Ergänzung macht bald das Bedürfnis nach Abwechslung rege.

8

Liebe ist ein mittlerer Zustand zwischen Haben und Nichthaben. Was man allzu sicher hat, begehrt man nicht. Was man durchaus nicht haben kann, wird schließlich nicht mehr begehrt. Beides muß zusammen kommen. Weder völlig entgegengesetzte noch gleichartige Typen können sich lieben.

9

Alle Millionäre werden ‚um ihrer selbst willen' geliebt. Nein, nur Millionäre werden um ihrer selbst willen geliebt. Damit ist gesagt, daß der Gegensatz von Liebes- und Vernunftheiraten im Grunde nicht besteht. Die meisten Frauen (Männer sind eher ‚Idealisten' als Frauen) sind so organisiert, daß das Bewußtsein bestimmter Macht- oder Gesellschaftskompetenzen des Geliebten untrennbar in das Gefühl der Liebe mit eingeht. Um den dicken König August von Polen haben stolze Frauen sich getötet. Wäre er Bierkutscher gewesen, so hätte keine Frau ihn geliebt, schon weil er sich dann nicht parfümiert hätte. Aber man irrt, wenn man die Leidenschaft, die zum Selbstmord führt, Verstandesliebe nennt. Nur Millionäre werden ‚um ihrer selbst willen' geliebt.

10

Liebe ist das einzige Gebiet, das jeder Ethik widersteht, und doch ist Ethik nicht andres als Lehre vom richtigen Lieben und Hassen. Das Erotische ist das Irrationale und absolut Wahnsinnige. Hier ist alles

möglich. Einer wird geliebt, weil er stark, der andre, weil er schwach ist. Einer, weil er edel, der andre, weil er unedel ist. Der, weil er eine grade, der, weil er eine krumme Nase hat. Alles ist möglich. Königstöchter, aller Helden Sehnsucht, töteten sich aus Liebe zu einem buckligen Zwerg. Großmütter gingen mit Kadetten durch, und Backfische härmten sich um Greise. Man darf nicht moralisieren. Nur begreifen. Eine Sexualethik gibt es nicht. Weder neue noch alte. Schon darum nicht, weil dieselbe Tat gemein und ungemein sein kann. Odysseus bleibt treu. Alle Sirenen besteht er: Ist das ethisch? Ich finde: nein; denn Nausikaa geht daran zugrunde. Hätte er Nausikaas Liebe hingenommen ..... Und doch! Das hätte wohl jeder gemeine Mann getan. Der eine aus Gewissen, der andre aus Gewissenlosigkeit.

11

Unglücklich geliebt zu werden, ist für den ethisch gestimmten Menschen schwerer zu tragen, als unglücklich zu lieben. Das furchtbarste Los aber ist, von zweien gleichzeitig geliebt zu sein.

12

Der Liebe steht eine Entwicklungsgeschichte bevor, gegen die alle bisherige Seelengeschichte Kinderspiel ist. Ich glaube an eine vollständige Umschichtung der Instinkte. Kein törichterer Gedanke als der, daß die Emanzipation der Leidenschaft den Menschen höher züchten werde. Der Instinkt garantiert das Gegebene. Aller Fortschritt geht von der Erkenntnis aus. Darum wird im Menschengeschlecht zunächst eine rationelle Ernüchterung und Entsinnlichung eintreten. Die Ehen werden nach Vernunftaxiomen geschlossen werden. Aus der trockensten Vernunftheirat kann ein Halbgott, aus der berauschendsten Liebe ein Idiot hervorgehen. Ergänzen sich Bedingungen, Typen, Charaktere? So ist zu fragen. Schon heute ist die Liebe der besten Frauen hellsichtig. Sie lieben den Vater von Kindern, die sie über sich selbst hinausführen. Unser Ideal bleibt, die Instinkte der Erkenntnis anzupassen, das Reich des Wahnsinns der sozialen Forderung.

13

Die größten Esel sind Männer, welche glauben, durch Opfer, Geschenke oder Heldentaten die Liebe einer Frau erregen zu können. Sie können sich Rekompense, nicht Gefühle erkaufen. Um Liebe zu gewinnen, muß man nicht trachten, die Geliebte mit Lebensgefahr aus einem brennenden Hause zu retten, sondern sich den Shlips besser binden.

14

Da Liebe ein Vorgang der Illusionierung ist, so ist der Anlaß der Verzauberung eigentlich gleichgültig. Es kann ein Genie, es kann auch ein Idiot sein. Ein großer Gelehrter hängt sich um eines Gänschens willen auf. Ein Räuberhauptmann erregt viel eher Liebe als ein Christus. Der Gegenstand braucht nicht einmal lebendig zu sein. Wo spielt ein Drama? In der Seele des Zuschauers.

Sommerdirektoren / von Adolar

1. Im Bureau

Regisseur: Und Sie glauben wirklich, Herr Direktor, daß die Uebernahme Ihres Theaters für den Sommer gewisse Gewinnchancen bietet?

Direktor: Ja gewiß. Für mich. Sie werden mir doch die vereinbarte Pacht zahlen?

Regisseur: Na, das wollen wir nicht so schroff hinstellen.

Direktor: Also werden Sie die Pacht bis heute Abend zahlen, oder Sie werden das Theater nicht kriegen.

Regisseur: Wie soll ich das Geld bis heute Abend . . .?

Direktor: Raten wir hier Rätsel oder reden wir von Geschäften? Warum haben Sie denn mein Theater gepachtet?

Regisseur: Gott, meine Frau will in diesem Sommer durchaus ohne mich ins Bad. Was soll ich denn hier allein anfangen?

Direktor: Ja, aber ganz ohne Betriebskapital?

Regisseur: Na ja. Man heiratet doch auch manchmal ohne Mitgift. Und nachher gehts mitunter ganz gut aus.

Direktor: Sie haben Recht. Schließlich ist die Sache ja auch gar nicht so schlimm. Als Sommerdirektor braucht man nur folgendes. Erstens den ‚Freund‘, dem man alles zuschiebt, was man selbst ausgefressen hat. Dafür kriegt er hundert Mark monatlich. Haben Sie so 'nen Freund?

Regisseur: Ja. Aus dem Café des Westens.

Direktor: Da kommen sie alle her. Zweitens den Theaterverlag, der zahlt . . .

Regisseur: Ist vorhanden.

Direktor: . . . den Regievolontär, der Doktor ist und zahlt.

Regisseur: Ist Doktor, heißt Veilchenfeld und hat einen Papa — einen Papa!

Direktor: Fabelhaft. Und, viertens, den Autor, der zahlt.

Regisseur: Ist auch bereits gesichtet. Stück unsäglich.

Direktor: Um so besser. Kostet zehntausend Mark mehr. Und da sind Sie ängstlich? Nun, Sie machen nicht Pleite. (Reicht ihm die Hand). Adieu, lieber Direktor.

2. Im Café

Verleger: Also, lieber Direktor, gestatten Sie, daß ich Ihnen zu diesem erfreulichen Abschluß herzlichst gratuliere. Wenn je ein Direktor, so werden Sie, lieber Direktor, als Direktor Ihren Kollegen zeigen, wie man ein Theater führt. Und nun, lieber Direktor, hier (er reicht ihm ein Buch) die phänomentalste, ss—ensationellste Novität meines Verlags, der Schwank ‚Schnuckis Flitterwochen‘ gehört Ihnen.

Regisseur: Sehr schön . . . Aber — (zum Freunde) lieber Hugo, Du läßt mich wohl mit Herrn Meseritzer allein?

Freund: Gern. Sie, Kellner, bringens mir mei Wasser daher, an den andern Tisch.

Regisseur (zu Meseritzer): Er ist nämlich so streng literarisch. Er will nicht, daß ich Schwänke spiele. Aber was wollen

Sie — man muß doch Geschäfte machen? Uebrigens, wie lange liegt ‚Schnuckis Flitterwochen‘ schon bei Ihnen auf Lager?

Verleger: Da ich mich bei Ihnen mit dreitausend Mark beteiligen werde, hat das gar nichts auf sich, lieber Direktor.

Regisseur: Gemacht. Sie wissen ja gar nicht, welchen Stein Sie mir durch Ihr Entgegenkommen vom Herzen nehmen . . .

Verleger: Schön. Ich nehm den Stein, und Sie nehmen außer Schnucki noch den Schwank: ‚Der Spucknapf‘. Das Stück war ursprünglich ein naturalistisches Drama, aber für Sie hab ichs als Posse bearbeiten lassen, lieber Direktor.

Regisseur: Ob der Spucknapf traurig oder lustig ist, tut gar nichts zur Sache. Von Ihnen nehm ich alles unbesehen. (Er prüft den Scheck, den ihm der Verleger reicht.) Also auf Wiedersehen! Lieber Hugo, Du telephonierst wohl an Direktor Rummel, daß die A-Conto-Zahlung auf die Pachtsumme selbstverständlich heute Abend erfolgen kann. (Zum Autor, der eben erschienen ist) Lieber Doktor, es ist mir lieb, daß wir allein sind. Wissen Sie, mein Freund und Associé ist so absolut unliterarisch. Er denkt nur ans Verdienen.

Autor: Sie Aermster.

Regisseur: Haben Sie den Herrn gesehen, der mich verließ, als Sie kamen? Ein Verleger. Will sagen: ein Blutsauger! Zwei Schwänke hat er mir aufgeschwatzt. Aber er beteiligt sich an meinem Unternehmen. Ja, wenn ich den Mann nicht finanziell brauchte, dann könnte ich ihm entgegentreten. Dann könnte ich statt öden Possenfabrikanten wahrhaften Dichtern zum Worte helfen.

Autor (den der Blick des Regisseurs getroffen hat): Herr Direktor, Ihre Seele soll nicht leiden. Und mein Stück soll gespielt werden. Ich habe als Bankbeamter fünftausend Mark gespart . . .

Regisseur: Edler Mensch, Ihr Stück wird aufgeführt, und wenns zwei Mal ist. Adieu, mein Lieber, adieu!

Doktor Veilchenfeld: Tag, lieber Direktor. Nu, was macht die Kunst?

Regisseur: Lassen Sie mich aus mit der Person. Ich stehe ja sonst recht gut mit der Dame . . .

Veilchenfeld: Wem sagen Sie das?

Regisseur: . . . aber Nerven muß man haben. Und Geld. Alle wollen sie haben, haben: Verleger, Schauspieler, Autoren. Garantien soll ich zahlen, Gagen, Tantiemen. Da ist ein Dichter mit einem Stück: also ein aufgelegter Schlager. Eben war er hier. Aber der Mann verlangt Angeld, Vorschuß . . .

Veilchenfeld: Direktor, darf ichs inszenieren, das Stück?

Regisseur: Ja, haben Sie denn schon mal — — ?

Veilchenfeld: Nein, aber ich möcht doch gern. Und wegen dem Gelde: wenn Papa sieht, daß ich inszenier', zahlt er auch.

Regisseur: Gut, junger Mann, ich will Ihrem Glück nicht im Wege stehen. Ihr Talent soll gefördert werden. Bringen Sie mir morgen zehntausend Mark — und wir haben die Arrangierprobe. Oder wissen Sie was: kommen Sie gleich mit ins Bureau. Damit Sie sich einarbeiten. Es sind da 'ne ganze Menge Adressen zu schreiben.

Rundschau

Ludwig Hartau

Er geht ans Berliner Theater. Das bedeutet Verlust für Reinhardt und für ihn selbst. Für Reinhardt, weil er mit ihm seinen farbigsten, sprühendsten Episodenspieler verliert; für Hartau, weil er einer bändigenden Regie bedarf. Das liegt im Wesen seiner Kunst begründet.

Sie ist die Kunst der Ausbrüche, der Entladungen. Die Kunst der fehlenden Uebergänge, der plötzlichen Ueberraschungen. Sie kennt nur Abgrund und Gipfel, keine verbindenden Senkungen und geschwungenen Abhänge. Sie ist gedrängt dramatisch, nicht ausspinnend lyrisch. Sie ist stets bis zum Explodieren mit Spannungen geladen, ist sprunghaft, fliegend, unruhig und kennt am wenigsten eine psychologische Entwicklung. Reifende Charaktere würden Hartaus Stärke nicht sein. Denn die Leidenschaftsmomente gären nicht auf aus seelischen Tiefen, sondern springen ans Licht aus jähen Launen eines zuckenden Temperaments. Sie brauchen zur Entfaltung keinen Charakter, keine Situation: sie sind da aus eigenen Gnaden. Sie hinterlassen nirgends Folgen für die Gestalt: sie sind flackernd und prasselnd, aber nicht heiß genug, den Menschen zu prägen und umzuschmelzen. Sie schießen auf und versinken und schießen wieder auf und versinken.

Dies Wilde, Unstete, Stürmische, Hitzige macht Hartau zuletzt untauglich, beherrschende Rollen, in denen sich Sinn und Gehalt eines Dramas konzentriert, mit der nötigen seelischen und geistigen Schwere zu füllen. Selbst den fahrigen ‚Unverstandenen Mann' Wolzogens hat er nicht bis auf alle Wirkungsmöglichkeiten erschöpft, weil, wie oft, seine Figur nur von einem Einfall lebte, der schließlich zu unergiebig war, um variiert werden zu können, und so gegen den Schluß hin mehr und mehr verblaßte. Die lodernde Unrast Hartaus, die alle Seitengestalten mit unheimlichem Leben durchstürmt, wird für Mittelpunktspersonen leicht zu einem Obenhinspielen, einem Uebersehen der seelischen Ruhepunkte. So halte ich auch seinen Einbrecher in Schmidtbonns langnamiger Komödie und seinen grünen Ritter für nicht gleichmäßig gelungen. In der Erinnerung bleibt kein einheitlich plastisches Bild. Mit einem Matkowsky-Temperament kann man nur dann zentrale Rollen gestalten, wenn es von einer an immer neuen Einfällen sich entzündenden Phantasie farbig umspielt wird, wenn es psychologisch so tief verankert ist, daß nur seelische Erregungen es lösen. Diese seelischen und phantastischen Nuancen aber fehlten Hartau. Darum wird er kaum, wozu sein Temperament ihn doch bestimmt zu haben scheint, an den Othello herankommen.

Etwas ganz Eigenartiges aber sind heute auf der deutschen Bühne Hartaus Episodenfiguren.

Seine fabelhafte sprachliche Energie sprengt in die unscheinbarsten Nebenmenschen Vergangenheit und Schicksal hinein. Durch sie wird der Schiffskapitän aus ‚Was ihr wollt‘ zu einem sturmumwitterten Seeabenteurer; durch sie wird der Bohemund der ‚Braut von Messina‘ zu einem haßschäumenden Feindschaftssucher; durch sie wird Hamlets Schauspieler zu einem umhergepeitschten Komödianten, der seine Deklamationen wie Fetzen eines zerrissenen Königsmantels von sich schleudert. Reinhardt hatte es nun verstanden, diese aufzischende Energie, wo es nottat, unter die Oberfläche zurückzudrängen. Für Nestroy wurde sie abgedämpft zu pfiffiger Gemächlichkeit und zuckte dort besänftigt in humoristischen Lichtern auf. Für Schillers Medina Sidonia wurde sie nur soweit gebändigt, daß sie eben unter der Schwelle wühlte und jeden Augenblick loszubrechen drohte. Diese mühselige Gepreßtheit machte den Admiral, dahinwuchtend auf schweren, schiffsplankengewohnten Schritten, ingrimmig die Unterlippe nagend, zu einer der unvergeßlichsten Schöpfungen jener unvergeßlichen Carlos-Aufführung.

Darum ist es doppelt ein Verlust, daß Hartau Reinhardt verläßt. Er verliert nicht nur die vertiefende, konzentrierende Regie: er wird auch aus dem Rollengebiet hinausgedrängt, in dem er ein Herrscher war. Denn es ist zu befürchten, daß er am Berliner Theater, das ihn doch wohl als Nachfolger Heines denkt, in zentralen, womöglich psychologisch komplizierten Aufgaben herausgestellt werden wird.

Herbert Jhering

Ein offener Brief an den Herausgeber

Sehr verehrter Herr Jacobsohn! Sie erinnern sich mit mir, daß eine der bedeutendsten und dankenswertesten Taten der letzten berliner Theaterjahre Brahms Ibsenzyklus war. Sie haben ja selbst ehrlich und unentwegt Lob gespendet — denken Sie an die ‚Wildente‘ — wo Rühmliches geleistet wurde; und was an Gutem oder auch an Besserungsfähigem den Aufführungen innewohnte, das haben Sie durch Ihren Polgar den Lesern der ‚Schaubühne‘ bekannt gegeben. Nun freute ich mich mit vielen ein ganzes Jahr lang auf die Wiederkehr des Zyklus, auf alle großen und erhabenen, aufregenden und anregenden Eindrücke der Dramenreihe. Sie sollte mir in einem jammervoll trüben Theaterjahr ein Lichtblick sein. Vergebens! Ich habe umsonst gewartet und gehofft. Sie meinen, ich irre mich. Nein, gewiß nicht. Denn mit der großen, ganz reinen Freude ist es wirklich ein für alle Male vorbei. Man führt zwar chronologisch wieder alle dreizehn berühmten Werke des Meisters auf; aber wohl kein einziges gibt sich so schlackenlos, so einig in der Wirkung, so konzentriert in der Stimmung, wie früher. Glauben Sie nicht, daß ich die Leistung eines Sauer als Gregers Werle verkenne, daß ich die Rebekka der Triesch, die Lona Hessel der Lehmann unterschätze, daß ich an manch andrer einheitlich-großer Einzelleistung vorbeidenke: aber der Nimbus des Ueberragenden, Unvergleichlichen, ja fast Unübertreffbaren, den man früher gele-

gentlich aufnahm und in seinem Herzen buchte, der ist verloren gegangen. Es sind auf die Bretter des Lessingtheaters Elemente geraten, die indifferent genug sind, um den Wert der Abende gelegentlich zu bessern Provinzabenden herunterzudrücken (zum Beispiel Marrs Helmer, Monnards Rank); andre, die einfach störend die Kompaktheit des Ensembles auseinanderdrängen, die in Leben und Gewohnheit der Brahmschen Prachtspieler nie und nimmer hineinpassen.

Und während ich die Rollen überdenke, die da so besonders verkehrt besetzt und schlecht ausgefüllt wurden, mich der Abende erinnere, die einstens wirklich Feiertagsstimmung erzeugten und nun werktäglich verlaufen, da fühle ich plötzlich, woher der Umschwung kam, spüre ich auf einmal deutlich die Lücke zwischen Einst und Jetzt. Diese Lücke ist vorhanden, auch wenn das Ibsen-Werk, das da an uns vorüberzieht, Kraft genug in sich hat, in selbst wirklich schlechter Verkörperung zu wirken; bis zu der ist das Lessingtheater allerdings glücklicherweise noch nicht gesunken. Diese Lücke in Spiel, Stimmung, Ensemble, Milieu hat auch einen Namen. Sie kennen ihn gut. Er fehlt uns, fehlt uns tausendmal und an allen Ecken. Und wir haben nicht die Kraft, ihn zurückzurufen. So bleibt uns nur das Bedauern und der Gram und der Vorwurf über einen so schmerzlichen Verlust. Soll ich deutlicher werden? Ich glaube, ich brauche es nicht. Alle Einsichtigen werden mit mir fühlen, wer dem Lessingtheater neben Sauer, der Lehmann und der Triesch den Stempel aufdrückte. Schade für Brahm, schade für die Kunst, schade für den Ibsenzyklus!

Mit den besten Empfehlungen

Ihr sehr mißvergnügter

Kurt Singer-Berlin

Theateraphorismen

Der Kulturmensch hat die Naivität verloren, die zum Genusse erforderlich ist. Darum sieht er in der Natur nur Theater. Ein Wald wird für ihn zum Dekorationsstück; Berge und Wolken zu Kulissen. Wenn er Kuhglocken hört, denkt er an Rossinis ‚Tell‘, bei einer Felspartie an Wagners Walhall, und ein ausgesternter Himmel mit Mondsichel macht ihm Richard Straußens ‚Salome‘ und sein Opernhaus lebendig.

*

Eine Ehe kann eine Tragödie sein, auch wenn sie nicht aus Szenen besteht.

*

Ein guter Schauspieler gibt sich im Leben wie er ist. Wer im Leben nicht natürlich ist, der ist es auf der Bühne erst recht nicht. Große Künstler haben zu viel Respekt vor der Natur, als daß sie im Leben Komödie spielten.

*

Spiele mit Gefühl, nicht mit Gefühlen.

*

Die Theater würden bessere Geschäfte machen, wenn so viele Leute hineingingen, wie hineingehen.

*

Das Interesse für Bühnenangelegenheiten ist so groß, daß man meinen sollte, die Theaterwelt sei das Welttheater.

Paul Schüler

Aus der Praxis

Patentliste

302 783. Fackel mit durch Ventilator bewegten und durch Glühlampen beleuchteten leichten Bändchen zur Hervorrufung von Flammenerscheinungen. Elektrische Fackel mit am obern Ende befestigten, durch farbige Lampen beleuchteten Bändchen oder dergleichen und unterhalb ihrer angeordnetem Ventilator zur Bewegung der Bändchen zwecks Hervorrufung von Flammenerscheinungen.

Schwabe & Co., Berlin. 2. 2. 10.

Annahmen

Hans L'Arronge und Walter Turszinsky: Platos Schüler, Vieraktige Komödie. Hamburg, Thaliatheater.

Oscar Blumenthal und Rudolf Lothar: Die drei Grazien, Dreiaktiges Verslustspiel. Wien, Burgtheater.

Peter Egge: Jakob und Kristoffer, Komödie. Berlin, Sommerspielzeit der Kammerspiele.

Robert de Flers und G. A. de Caillavet: Der heilige Hain, Dreiaktiges Lustspiel. Berlin, Trianontheater.

Emil Ferdinand Malkowsky: Die Florentiner, Komödie. Berlin, Sommerspielzeit des Hebbeltheaters.

Jon Valentin: Das starke Geschlecht, Dreiaktiges Gastspiel. Wien, Burgtheater.

Uraufführungen

von deutschen Dramen

25. 5. Gert Hartenau: Gewehr ab! Dreiaktiges Drama. Berlin, Hebbeltheater.

Carl Schüler: Falschspieler, Dreiaktiges Schauspiel. Berlin, Schauspielsaison der Volksoper.

26. 5. Alfred Schmasow und Karl Heinz: Der Vielgeliebte, Schwank. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

in fremden Sprachen

Mario M. Martini: Der letzte Doge, Dreiaktiges historisches Drama. Mailand, Teatro Lirico.

Miguel Zamacoïs: Die wunderbare Blume, Versspiel. Paris, Comédie.

Neue Bücher

Alfred von Berger: Meine hamburgische Dramaturgie. Wien, Christoph Reißers Söhne. 315 S. M. 5,50.

Hermann Faber: Der dramatische Dichter und unsre Zeit. Leipzig, Georg Wigand. 63 S.

Hermann Knispel: Hundert Jahre Darmstädter Hoftheater. Darmstadt, Johann Conrad Herbert. 24? S.

Dramen

Richard Freyen: Der Führer, Fünfaktiges Schauspiel. Berlin, Dr. Wedekind & Co. 159 S. M. 2,50.

Zeitschriftenschau

Hans Franck: Bernard Shaw. Masken V, 38.

Wilhelm Schmidtbonn. Der neue Weg XXXIX, 20.

Maximilian Harden: Pantomimus. Zukunft XVIII, 35.

Karl Vogt: Wie sollen wir Schiller spielen? Der neue Weg XXXIX, 20.

Zensur

Dem Berliner Theater ist die Tragödie ‚Kaiser Pauls Tod' von

D. S. Mereschkowski verboten worden.

Dem Friedrich-Wilhelmstädtischen Schauspielhaus ist das dreiaktige Schauspiel ‚Die letzten sechs Wochen' von Leo Jungmann verboten worden, nachdem es in Bielefeld, Bremen, Lübeck unbeanstandet aufgeführt worden ist.

Theaterbau

Bremerhaven erhält ein Stadttheater für 950 Personen, dessen Bau dem Architekten Oscar Kaufmann übertragen worden ist.

Engagements

Altenburg (Sommertheater): Siegfried Deutsch, Grete und Hugo Mättig, Oscar Winkler.

Augsburg (Stadttheater): Hans Stiegler.

Berlin (Berliner Theater): Georg Koch.

— (Deutsches Theater): Arthur Laubert, 1910/15.

— (Kleines Theater): Ortrud Wagner.

— (Neues Schauspielhaus): Gertrud Haase-Brandeck, Bertha Hausner, Maria Mayer.

— (Neues Theater): Frieda Richard.

Bremen (Schauspielhaus): Otto Kustermann.

Düsseldorf (Lustspielhaus): Hermann Reifenstein 1910/12.

Essen (Stadttheater): Julius Roether, 1910/13.

Freiburg (Stadttheater): Mary Melan, 1910/13.

Freienwalde (Kurtheater): Albert und Lucie Kupferschmidt, 1910.

Hannover (Neues Schauspielhaus): Anton Pratl, 1910/14.

Kissingen (Königliches Theater): Walter Flachowsky, Sommer 1910.

Landeck (Sommertheater): Friedrich Günther, 1910.

Leipzig (Stadttheater): Hugo Claus, 1910/13.

Liegnitz (Sommertheater): Irma Klaar.

Magdeburg (Wilhelmatheater): Leo Classens-Falke.

Mainz (Stadttheater): Friedrich Bartling.

Mülhausen (Stadttheater): Tilly Fritz, 1910/12.

Nordhausen (Sommertheater): Reinhold Gronert, 1910.

Nürnberg (Intimes Theater): Leopold Caro, Sommer 1910; Max Wesolowski.

— (Stadttheater): Georg Fleischmann, 1910/13.

Pyrmont (Fürstliches Schauspielhaus): Gertrud Alsen-Keßler, Alice Altman-Hall, Albrecht, Berger, William Büller junior, Claus Donath, Hedda Forsten, Karl Keßler, Melitta Leithner, Margarete Liebscher, Otto Hermann und Paul Müller, Christel von Pommer, Helene Rietz, Max Ruhbeck, Alfred Stratmann, Ruth von Wedel, Ellen und Richard Wegener, Josefine Wender, Albert Willi.

Reval (Neues Deutsches Theater): Frieda Steffens.

Schweidnitz (Stadttheater): Carl Marschall, 1910/11.

Stettin (Bellevuetheater): Heinrich Alexander, 1910/11, Grete Castelly, Sommer 1910.

Nachrichten

Zum Intendanten des frankfurter Stadttheaters ist Robert Volkner, der Direktor der Vereinigten Stadttheater von Leipzig, ernannt worden.

Der Dramaturg des stuttgarter Hoftheaters Intendanzrat Viktor Stephany ist zum Stellvertreter des Generalintendanten Baron von Putlitz ernannt und mit der Leitung der künstlerischen Angelegenheiten betraut worden. Der dadurch vakant gewordene Dramaturgenposten ist noch nicht besetzt.

Die Nummern 24 und 25 erscheinen als Doppelnummer am 16. Juni

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 24/25
16. Juni 1910

Die Wolter / von Maximilian Harden

Wir kamen von Santa Cruz, der Hafenstadt der schlummernden Märcheninsel Teneriffa. Die Fahrt war schlimm gewesen, das winzige, nur noch zur Hälfte befrachtete Schiff hatte recht unangenehm gestampft und geschlingert, und selbst die seefesten Leute waren froh, als endlich Madeiras waldige Höhen im Sonnenglanz am Horizont auftauchten. Bis Hamburg hatten wir zwar noch eine hübsche Strecke, aber wir durften für ein paar kurze Stunden doch einmal noch festen Boden betreten. Nur für ein paar Stunden: wenn in Funchal der süße Wein verladen war, sollte die Reise gleich weiter gehen. So blieb keine Zeit, die Insel der Schwindsüchtigen zu durchstreifen oder gar auf dem Ochsenschlitten ins Waldrevier zu gleiten, von dessen Wunderwildnis die flinken Portugiesen so verlockend zu erzählen wissen. Wir konnten nur einen flüchtigen Eindruck mitnehmen, eine starke Sensation, deren Spur im Gedächtnis aber nie wieder verwischt werden kann. Ein herrlich prangendes Land mit bunt blühenden Gärten, dicht daneben die Wesenszeichen vulkanischen Lebens; viel Sonne, mächtige Palmen, strotzende Bananen, vorn das erregte Meer und im Hintergrunde ein beinahe nordisch düsterers Waldgebirge. Ein heißes Eiland, das sich zwischen Europa und Afrika aus den Wogen reckt, ein Weinland, dessen fast nie ganz reiner Trank das Blut bald in Wallung jagt . . . und in dieser sonnigen Pracht bleiche, fröstelnde und hustende Gestalten, die den Todeskeim lange schon in sich tragen — eine sterbende Menschheit aus allen Zonen. Das ist für mich seitdem Madeira. Mehr drang von der besondern Art der fruchtbaren Insel mir nicht ins Bewußtsein. Dieses Bild, das die Erinnerung untilgbar bewahrt, ist gewiß sehr unvollkommen, sehr lückenhaft und vielleicht nicht einmal in den erhaltenen Zügen ähnlich. Aber gehts uns nicht beinahe immer so? Wie selten gelingt es dem begrenzten irdischen Sinn, alle Seiten eines Dinges mit schweifendem Blick zu umfassen, wie selten, auch nur eines uns nahen Menschen vielfarbige Natur in ihrer Ganzheit, ihrer schillernden Fülle und Kompliziertheit zu sehen! Wir müssen froh sein, wenn eine Seite,

die dem eigenen Empfindungszentrum die nächste ist, sich dem Gedächtnis eindrückt und uns die Möglichkeit läßt, aus dem Teil rückschauend auf das Ganze zu schließen.

Dieser Eindruck wurde mir wieder lebendig, als die Nachricht vom Tode der Frau Charlotte Wolter kam. Mit der großen Schauspielerin ist mirs gegangen wie mit der waldigen Insel im Ozean: ich kenne nicht alle Seiten ihres Wesens und habe kaum mehr von ihr bewahrt als ein Erinnerungsbild, dessen Farben nicht verblaßt sind, dessen Konturen aber falsch oder mindestens mangelhaft sein mögen. Ich habe die Wolter nicht oft und in den letzten Jahren gar nicht auf der Bühne gesehen. Sie spielte nicht mehr in Berlin, seit bei uns alljährlich neue Genies entdeckt werden; sie wollte sich wohl nicht von dummen Jungen bescheinigen lassen, daß sie zum alten Eisen gehöre. Sie kam nach Parvenupolis, um endlich einmal die ‚neue Richtung‘ oder den ‚neuen Stil‘ kennen zu lernen, von denen so fürchterlich viel geschwatzt wird, aber es ging ihr wie andern erfahrenen Leuten: sie fand sie nicht, trotz emsigstem Suchen, und erzählte später, sie habe gute und schlechte Vorstellungen gesehen, aber das fabelhaft Neue nirgends erschaut. Damals sah man ihren strengen, klassischen Kopf in den Logen und konnte ahnen, was sie bei der fahrigen, undisziplinierten Spielerei empfand, die in Berlin als modernste und deshalb höchste Kunstleistung gepriesen wird. Als ich sie zum ersten Mal auf den Brettern sah, war ich noch sehr jung, sehr hitzig für alle Theatervorgänge interessiert, aber schon kritisch genug, um die Judith der Frau Ziegler und den Uriel des Herrn Barnay kühl zu verschmähen. Und da ich den frühen Eindrücken jetzt nachdenke, ist mir, als hätten Phaedra, Messalina, Orsina, Lady Macbeth und Hebbels Maria Magdalene damals in meinem jungen Sinn erst die Gestalt, die nie mehr veränderliche, empfangen. Und nun spüre ich auch, weshalb mir, als ich von der Wolter sprechen wollte, unwillkürlich die paar Stunden einfielen, die ich auf Madeira erlebte. Auch vor der Tragödin, der ersten und letzten, die ich im vollen Besitz ihres Vermögens sah, stand ich wie vor einer fremden Welt, vor einem heißen Eiland, das sich zwischen zwei Zonen, zwischen Europa und Afrika, aus den Wogen reckt und von leidender, sterbender Menschheit bevölkert ist. Auch der üppige, beinahe tropische Reichtum ihres Genies entsproßte vulkanischem Boden, und hinter der südlichen Pracht, die Phaedra und Messalina mit schleppendem Schritt durchkeuchten, dehnte sich drohend der wilde Nordlandswald, der in der Schicksalsstunde vor Macbeths Königsburg rückt ....

Charlotte Wolter glich dem Geist der Tragödie. Ein dunkler Kameenkopf, der, selbst wenn er verführerisch lächelte, noch schwarz und schreckend blieb, wie die Maske der Melpomene. Ein ernstes, fast finsteres Auge, das streicheln und strahlen, höhnen und jubeln,

locken und sengen konnte, seiner Wirkung aber am sichersten war, wenn es drohen, in jähem Blitzfeuer flammen, vernichten durfte. Eine metallische, durch den rein materiellen Reiz schon bezaubernde Stimme von Cellofärbung, eine zum dunklen Haupt passende dunkle Stimme, die gern im eigenen Wohllaut schwelgte und zu den Worten der Dichter oft wundersam eintönige Weisen sang. Ihre Vortragsart hat man ihr abgeguckt, und auf allen deutschen Bühnen wurde Jahrzehnte lang wüst gewoltert; leider ließ die Persönlichkeit, ließ das strotzende Genie dieser Frau sich vom Affentalent nicht kopieren. Sie war nicht groß, nicht von dem Walkürenmaß, an das die Riesengarde der deutschen Heldinnen uns seit der Zieglerzeit gewöhnt hat, und das den schönen und schlimmen Frauen unsrer tragischen Dichtung die Weiblichkeit raubt; aber sie hatte die innere Größe, die auch die Buhlerinnen noch, Kleopatra und Messalina, über den Troß der gemeinen Straßenhetären erhöht, und konnte deshalb Thusnelda, Kriemhild, die Königin von Messina und die Mutter der Makkabäer sein. Adelaide Ristori, von der sie so viel gelernt hat, war körperlich noch kleiner gewesen und hatte in ihrer Kunst doch das Größte und Großartigste vermocht. Beide waren Meisterinnen der Plastik, aber beiden war es nicht um die schöne, sondern um die charakteristische Linie zu tun: wie die Ristori Medea als wilde, barbarische Kolchierin spielte, deren Wesen sich düster von der hellen Hellenenwelt abhob, so gab die Wolter dem Weibe des Claudius nicht eine stilisierte Kaiserinpose, sondern die schlangenhafte Beweglichkeit eines brünstigen Weibes. Doch selbst in dieser Rolle, die man von keiner andern sehen kann, ohne von Ekelgefühl vor dem jämmerlichen Machwerk eines kraftlosen Erfolghaschers gepackt zu werden, bewahrte ihr Genius sie vor dem Fall in den stinkenden Schlamm der Gassendirne; die Leidenschaft dieser Messalina war zu mächtig, als daß man sie mit gemeinem Maß messen durfte; und diese große, wirbelnde Passion wurzelte nicht nur in tierischen Trieben. Das verbuhlte Weib empfand wie ein keusches Mädchen, wenn es im Venustempel den Epheben umfing, und litt wie eine flügellos in den Abgrund gestürzte Göttin der spendenden Liebe, wenn es zagend, als ginge es zum Richtplatz, sich, mit dem Weinlaub der Bacchantin im Haar, an die Leiche des letzten Geliebten schlich. Daß Marcus ihr letzter Geliebter war, das letzte Lächeln in einem zerstörten Leben: darin suchte und fand die Wolter die Tragik dieser unreinen, verzerrten Gestalt. Vielleicht brauchte sie gar nicht zu suchen; der spähende Geist war, wie man sagt, nicht allzu stark in ihr, und sie gehörte nie zu der scheusäligen Schar der denkenden Künstler: der Instinkt aber witterte, was der Verstand nicht klar erkannte, und trieb sie unbewußt stets an den einen, den tiefsten Punkt, von dem aus die Summe des Wollens, die man den Charakter nennt, in einem Menschengeschöpf zu begreifen und nachschaffend zu gestalten ist . . .

So wurde Hebbels Klara in ihrer Darstellung zur echten Tochter des igligen Meisters Anton, zur unbeugsamen Virago, die, da sich in ihrem Schoß schreckend schon Leben regt, noch immer in Jungfrauenscham die vom Vater ererbten Stacheln ausstreckt. So blieb ihre Phaedra auch im athenischen Palast noch Ariadnes Schwester, die früh Treulosigkeit und Entpflichtung gekannt und an die Pflicht einer Treue fürs Leben niemals geglaubt hatte. So stützte sie auf die erlesene und ersonnene Tollheit der Verlassenen die morsche, in dunkelroter Pracht von den fahlen, flackernden Lichtern des Irrsinns umspielte Gestalt der Gräfin Orsina.

Ganz Reines und ganz Kleines, scheint mir, lag außerhalb der Grenze ihres Vermögens. Sie war zu sinnlich, zu heftig in jeder Empfindung für Iphigenie, zu stark, zu gebietend für die Kameliendame. Ihre große Kunst gestattete ihr, auch auf Tauris und in Paris als Siegerin zu erscheinen, aber ihr eigenster Bereich lag doch in anderm Gelände. Ich sah sie als Marguerite Gautier. Sie war schön, leidenschaftlich, ergreifend, aber ihr fehlte der krankhafte Reiz, der Reiz der kränkelnden Cocotte, der Sarah Bernhardt in dieser Rolle so einzig macht, und sie war zu gewaltig, als daß man glauben konnte, sie habe mit wurmstichigen Baronen und Grafen seit Jahren Tisch und Lager geteilt; man führt die tragische Muse nicht ins cabinet particulier, zahlt Melpomene nicht einen Hemdenzins. Bei Dumas schlug die Französin die Deutsche; Racine brachte der Deutschen über die fremde Eroberin einen Triumph. Sarahs Phaedra ist entzückend, ist in ihrer feinen Weichheit ganz dem racinischen Stil angepaßt und labt unser Ohr mit jauchzenden und schluchzenden Tönen einer Stimme, die aus Gold und Demant geschmiedet scheint; aber sie hat nicht die Wucht, nicht die lechzende Fieberhitze der Wolter, die von dem anmutigen Hügellande Racines mit Dämonengriff uns auf die Gletscher der großen Tragiker riß. . . Da erst, wo andre nicht mehr atmen können, fühlte sie sich recht wohl und behaglich, blähte die im Tal stets nervös zuckenden Nüstern und sog gierig die Höhenluft ein. Und wenn sie in sieghafter Schöne dort oben stand, auf schwindelndem Steg, dann achtete der staunend emporstarrende Betrachter nicht mehr ihrer Mängel, dann verschwand die nie völlig dialektfreie Sprache, die übertreibende Heftigkeit der Tigerinnengebärde und die manchmal launische Willkürlichkeit ihres Spiels — dann tobte eine mächtige Naturkraft in segenden Gewittern sich prachtvoll, beglückend und glücklich, aus. Bis auf den eisigsten Gletschergipfel wehte plötzlich dann der Scirocco, und dem Hörer gefror in der schwülen Stille das Blut. Hoch oben aber, vom letzten Licht gelber Blitze umlodert, stand aufrecht noch immer die Furchtbare, Holde, nur in ihren Schleier gehüllt, das einzige Gewand, das sie niemals ablegen mochte. Ihr Schleier war ein Teil von ihrem Selbst, ihn breitete sie um alle ihre Ge-

stalten: und diese dünne, durchsichtige Hülle trennte die Geschöpfe der Tragödin, wie ein feiner, silberner Nebel, von der gemeinen Wirklichkeit der Dinge und verlieh ihnen, über dem dumpfen Tal der Bürger, das adelige Lebensrecht in der poetischen Welt.

. . . Frau Duse, die kätzchenhaft kluge und geschmeidige Virtuosin der Natürlichkeit, sah die einsame Riesin eines Abends dort oben stehen, hörte von der Höhe den Wolterschrei und folgte mit entsetztem Blick Macbeths gespenstischem Gemahl durch die öden Hallen des blutigen Schottenschlosses. Am nächsten Tage stand die zierliche Italienerin vor der sehnigen Frau und sagte ihr allerlei Schönes; als aber die Wolter sie fragte, ob sie schon einmal die Lady Macbeth gespielt habe, da ging ein Frösteln durch die müden Glieder der Duse, sie schüttelte hastig das blasse Haupt und hüllte sich fester noch in den weichen Pelzmantel. Das Nervenbündelchen fühlte, daß vor ihm eine unheilvoll Begnadete stand — eine von denen, die wie eine Elementargewalt über die Erde brausen, große Sünderinnen oder große Tragödinnen oder beides werden und mit dem dräuenden Blick den Tod sogar für eine Weile bannen.

Aus einer Sammlung von Portraits politischer und künstlerischer Persönlichkeiten, die, unter dem Titel ‚Köpfe', dieser Tage im Verlag von Erich Reiß erscheint.

La vie / von Peter Altenberg

P. A. erhob sich von seinem Schmerzenslager, ging auf den Blumenmarkt, kaufte purpurrote Buchenzweige, schneeweiße Tazzetten, zitronengelbe Nelken, dunkle Veilchen und riesig viele goldgelbe Mimosen mit graugrünen gefiederten Blättchen.

Und das ihre Dame vergötternde Stubenmädchen rief telephonisch: „Meine Gnädige schläft noch. Sie wird sich freuen beim Erwachen. Sie hat ein wunderschönes Bouquet bekommen."

Und er: „Von wem kann es denn sein?!?"

„Hoffentlich von Herrn L. Das würde sie am meisten beglücken."

„Ja, es ist richtig von Herrn L.! Aber bitte, sagen Sie nicht, daß Sie es durch mich erfahren haben, sondern als Ihre Vermutung."

Und am nächsten Tage sagte die Dame beglückt zu Herrn L.: „Ich habe wunderbare Blumen erhalten gestern . . ."

Und Herr L. erfuhr durch das süße Stubenmädchen, wie die Sache sich eigentlich verhalten habe . . . .

Sie fühlte es als ihre Pflicht, es ihm zu sagen.

Da sandte er denn am nächsten Tage die herrlichsten Blumen, unter dem Namen P. A.

Und die Dame sagte zu ihrem Stubenmädchen: Sieh, auch P. A. hat mir Blumen gesandt, sehr nett von ihm, man hätte es ihm nicht zugetraut. Nun, aber die von Herrn L. am Vortage waren schöner, so wirklich mit Geschmack und Freundschaft ausgesucht . . ."

Sommerdirektionen

Von der Stirne heiß . . . Es ist kein ganz natürliches Gewerbe, Theater, und gar mit literarischen Ambitionen Theater zu spielen, wenn das fressende Feuer vom Himmel fällt. Ich will nur wissen, wie ich mich am leichtesten kleide und am schnellsten aus Berlin komme, und Herr William Wauer, den ich nie habe leiden können, verlangt von mir Interesse für die Frage, wem Helene gehört. Birnbaum hatte immer Nachtdienst, und so ging sie spät zu Krause. Hatte dieser ausgeschlafen, flog sie wiederum nach Hause. Keiner wußte von dem andern. Das läßt sich zwei Akte treiben. Doch mit Gottes Hilfe wird es länger nicht verborgen bleiben. Schrecklich rast Othello Birnbaum, Krauses Aug' entfließen Zähren. Frau Helene ists zufrieden, daß sie keiner will entbehren. Aber plötzlich tagts entsetzlich: sie hat ohne gült'gen Segen (weil die londner Trauung Schwindel) in Herrn Krauses Arm gelegen. Bigamistin war sie gerne — Ehebruch scheint ihr unleidlich: daß Herr Krause wüst beschimpft wird, das ist jetzo unvermeidlich. Reuig kehrt sie heim zum Gatten, Grund ist nicht mehr zu Beschwerden: Birnbaum avanciert zum Tagdienst — Lenchen wird nun sittsam werden! Das ist ein derber Schwank, den Herr Eberhard Buchner mit geringer Berechtigung Komödie nennt. Zur Komödie fehlt der Humor. Diese Helene ist vielleicht nicht ohne lächelnde Liebe gesehen, aber jedenfalls ohne belebende Liebe gestaltet. Sie wird kein Mensch, sondern bleibt ein Posten in dem Exempel, das uns der Autor vorrechnet: Was wird geschehen, wenn eine Frau . . . Hier steht die Verschlagenheit eines Weibchens und dort die Beschränktheit zweier Männchen. Mehr bringt Herr Buchner nicht bei. Das Exempel geht glatt auf. Das Resultat sind drei Akte von nackter Tatsächlichkeit. Ein bischen berlinischer Charme, ein paar, meinetwegen auch nur eine besonders gutgelaunte Episode, eine Spur gesunder Animalität: das alles wären erfreuliche Verschönerungen dieser dürren Folge von Szenen oder, richtiger, dieser Folge von Wiederholungen einer einzigen dürren Szene gewesen. Es hat nicht sollen sein. Das Publikum „sieht nur Stoff", und so mag festgestellt werden, daß er ihm genügte. Die Freude der sechsundzwanzig Gefährten, die ich in der siebenten Vorstellung des Hebbeltheaters hatte, war bacchantisch und konnte unmöglich durch die Aufführung entfesselt sein. Der Worte hat Herr Wauer nun genug gemacht. Wir wären nicht ungehalten, wenn er endlich bewiese, daß er schauspielerische Talente zu finden und zu entwickeln versteht.

*

Auch in den Kammerspielen gab es eine Komödie, und auch diese war keine. Vielmehr ist ‚Jakob und Kristoffer‘ ein recht und schlechtes Volksstück, von altmodischem Kleinhumor und wunderbar beruhigendem Bimmelzugstempo. Jakob Ringen wäre beinahe durch ‚das Weib‘ zum Dieb geworden. Bruder Kristoffer beschirmt ihn. Seht, so geht es zu im Norden! Das Stück spielt nämlich in und bei einer norwegischen Hafenstadt, ohne daß man viel davon merkt. Peter Egge ist doch wohl weniger ein Heimatkünstler als eine mühelos importierbare Familienblattbegabung. Er erzeugt eine bescheidene Heiterkeit auf jene gelassene Art, die mehr phlegmatisch als naturalistisch ist, und der man gram werden könnte, weil sie mit übertriebener Menschenverachtung die Zuhörer für Schafsköpfe ansieht und ihnen jeden kümmerlichen Witz mit unermüdlicher Energie einbläut. Aber man bleibt friedlich, weil es nicht ohne Liebenswürdigkeit geschieht. Peter Egge ist so belustigend verliebt in das, was er für seinen Esprit hält, und ist geradezu glücklich, daß er diesen, wie er glaubt, leichten Esprit sogar in diesem schwerfälligen Milieu zu verwerten weiß. Immerhin hat er auch einen Vorzug, den er sich nicht blos einbildet: er schreibt dankbare Rollen, und gleich fünf. Der Sommerdirektor Geyer hat sie altbewährten Schauspielern zugewiesen, und der Sommerregisseur Bab hat diese, mit allzu gewissenhafter Gemächlichkeit und allzu großem Respekt vor Herrn Egges Text, aber mit ausgeprägtem Sinn für ihre gemütliche Menschlichkeit auf einander abzustimmen gesucht. Bei vieren hatte er Erfolg. Frau Frieda Richard ist ein so sicherer und dabei so geschmackvoller Komiker, daß Reinhardt sie bei der Verteilung des Wangelschen Erbes bedenken könnte. Herrn Biensfeldts schnippische Verve ist bekannt. Herrn Herzfeld fällt es nicht schwer, Spottlust und Gutartigkeit zu mischen. Das alles sieht und hört man sich mit behaglichem Gleichmut an. Ein Labsal aber ist Herr Tiedtke, in seiner künstlerisch vornehmen Anspruchslosigkeit, in seiner jovialen Massigkeit, in der Arglosigkeit eines geistig armen Teufels, dessen das Himmelreich sein wird, weil er wahrhaft reines Herzens ist.

*

Dieselbe Direktion Geyer begann im Deutschen Theater mit dem ersten Teil jenes Björnsonschen Schauspiels, das vor zehn Jahren auf viele wie eine Offenbarung gewirkt hat. Diesmal fiel der Reiz der Ueberraschung fort, und übrig blieb ein ungemein geschickt gemachtes oder, um es freundlicher auszudrücken, von einem unfehlbaren Bühneninstinkt erzeugtes Theaterstück, nicht mehr. Was darüber hinwegtäuscht, ist die gründliche, schon durch ihren Wortreichtum benebelnde

Erörterung religiöser Fragen, deren Inhalt, weil er die mystischen Tiefen oder Untiefen jeder Menschenseele aufrührt, es verhältnismäßig leicht hat, für Poesie zu gelten. Nicht etwa, daß Björnson auf diese Nebenwirkung seines Gegenstandes spekulierte! Er ist durchdrungen von der Heiligkeit seiner Mission und seiner Schöpfung. Aber das spricht nur gegen seine Selbstkritik, nicht für sein Werk. Dieses also ist ein schlauer Zauber. Es ersetzt Gedankenstärke durch ein feuriges Ungestüm. Die Bretter beben. Die Aufgeregtheit ist so groß, daß man von ihr als solcher angesteckt wird, ohne daß einem deshalb wichtig würde, ob Klara Sang schlafen, ob der Bergsturz die Kirche verschonen, ob dieser Tag für oder gegen Bratts Leben entscheiden, und ob die Pfarrersfrau am Ende wandeln wird. Es ist das alte Geheimnis des Bühneneffekts. Die Geste ist da, und sie ist stark. Es wird geschrien, geschwärmt, Bekenntnis abgelegt, geweint, gehofft, verzagt und mit Apotheose gestorben. Wofür, kommt erst in zweiter Linie in Betracht. Der Lärm genügt sich selbst. Aber er wird selbstverständlich um so bessere Zuhörer ergreifen, je geistigere Intentionen er sich unterlegt. Drum hat ‚Ueber unsre Kraft' es dahin bringen können, nicht blos neben, sondern über Ibsens Alterswerke gestellt zu werden. Es steht etwa bei den ‚Stützen der Gesellschaft', und es wird, wie diese, in keiner halbwegs guten Aufführung versagen. Herrn Geyers Sommeraufführung ist mehr. Sie würde auch im Winter die beste Figur machen, sobald ein paar Rollen des zweiten Aktes besser besetzt wären. An der Unzulänglichkeit einiger Pastoren stumpfte sich manche Regiefeinheit ab. Nur Herr Georg Schubert hatte für Kröjers zweifelfreie Gläubigkeit einen schlichten Ton von jugendlicher Festigkeit. So bekam bei Geyer der erste Akt das Schwergewicht, das bei Björnson der zweite hat. In diesem ersten Akt fesselte der Elias des Herrn Kalser, der teils unfertig, teils überfertig ist, dessen Körper müllert und dessen Seele kayßlert, und dessen hysterische Inbrunst sich dennoch unheimlich echt und persönlich anhört. Aber auch von dieser Leistung waren, wie von der ganzen Aufführung, durch eine Welt die Gestaltungen geschieden, für die wir Helene Fehdmer und Friedrich Kayßler zu danken haben. Die Frau war durchleuchtet von Liebe, Sehnsucht, Innigkeit, den Mann umschwebte ein Glorienschein von Reinheit, Güte, Größe, und wenn ihre Blicke, ihre Hände, ihre Herzen sich trafen, so gab es einen Zusammenklang von überirdischer Schönheit, wie er selbst an den Stätten reifster Menschendarstellung zu den feiertäglichen Seltenheiten gehört.

Ein Buch über Shaw / von Willi Handl

Dieses Buch wirbt um die Ehre, ein Werk von vollkommenster Subjektivität zu sein.“ Man kann nicht stolzer beginnen. Verzicht und Anspruch im Gebiete der unbedingten geistigen Geltung sind damit gleichermaßen umgrenzt. Julius Bab, der diese klug bescheidenen Worte an den Anfang seines Buches über Bernard Shaw (das bei S. Fischer in Berlin erschien) gesetzt hat, verkündet also: Ich gebe, was ich habe, und gebe es denen, die davon wollen. Glaubt nicht, daß ich historisch oder psychologisch oder sonstwie sachlich Endgültiges über Shaw sicherstellen werde; glaubt nicht, daß dies irgend jemand kann. Denn die Persönlichkeit eines Menschen — und eines so vielfältigen gar — ist das Unfaßbarste auf der Erde und keiner objektiven Analyse zugänglich. Um derartiges handelt es sich auch gar nicht; sondern darum, wie meine Vorstellung von dem Manne George Bernard Shaw in mein Gefühl vom gegenwärtigen Leben hineinpaßt. Um eine Aussprache meiner Gedankenkräfte mit meinen Willenskräften handelt es sich: und das Thema ist G. B. Shaw. Für mich das günstigste, das ich finden konnte. Denn wie mir dieser Mann erscheint, so bejahen ihn alle Kräfte meines besten Willens; und die Gedanken haben nur mehr die geistigen Handhaben für diese Bejahung, die Gründe und Schlüsse, die Beispiele und Daten in guter Ordnung beizustellen. George Bernard Shaw ist für uns Festländer noch lange keine unbewegliche Tatsache, sondern ein schwebender, umstrittener Mythos. Wohlan: ich lege euch diesen Mythos im Sinne meiner Lebensreligion aus! Ihr werdet dieser Religion zuliebe die Deutung annehmen oder sie mit ihr verwerfen.

So viel ungefähr hat das herausfordernde Wort von der vollkommenen Subjektivität zu bedeuten. Es weist der Methode des objektiven Erforschens den Rang an, der ihr gebührt: den eines einwandfreien Mittels. Der Zweck aber ist rein persönlich; der Zweck ist Verkündigung. Dieses Buch verkündet den ‚wissenden Täter‘: den Menschen, der sich über seine Zweifel hinaus die Freiheit zu wollen, und über seine Gebundenheit hinaus den Willen zur Freiheit vorbehält, den Schaffenden, der trostreiche Verheißung und lebendige Gegenwart in sich hat. Dieses Buch verkündet den Triumph der geistig durchhellten Lebenskraft (und nennt ihn Bernard Shaw). Es verkündet eine Religion. Nicht eine neue etwa; nur eine, deren Wesen lange verschüttet, allzu eng gebunden, unter Namen und Formeln halb vergessen war. Es ist die Religion der zielkundigen Arbeit, der freien Pflichterfüllung, der begeisterten Sachlichkeit. Die zweckgerechte Tat als heilige Handlung; und die Befreiung des Individuums durch vernünftige Organisation des Gesellschaftsbaues als gelobtes Land. Sozialismus, der die Erhöhung des Einzelnen will — die Religion der

vollkommensten Subjektivität. Wobei die Vollkommenheit dieser Subjektivität eben darin ist, daß sie nicht etwa beim eigenen Gelüst und bei der eigenen Ohnmacht stillhält, sondern dem Ziel ihres Willens zuliebe leidenschaftlich ergreift, umwirft, aufbaut — revolutioniert.

Dies zu verkunden, dieses Menschentum als eine Forderung der Gegenwart vor uns hinzustellen, ist der eigentliche Inhalt des Buches. Eine solche Disposition des innern Menschen, aus Kritik und Glauben, Sachlichkeit und Ideal, aus Eifer zur Pflicht und stolzer Ueberlegenheit in ein unlöslich Lebendiges zusammengewachsen, nennt Bab: Protestantismus. Nun, der Name hat am Ende nicht viel zu sagen. Ich habe einmal (in einem Aufsatz über Kleist) von der „Poesie der deutschen Sachlichkeit" gesprochen. Das wird so ungefähr dasselbe sein. Auf jeden Fall halte ich solches Menschentum für wesentlich germanisch. In Preußen und in England prägen sich jetzt seine neuen — oder aufs neue geklärten — Züge am deutlichsten aus. Soviel steht mir fest, daß kein andrer als ein in Preußen Lebender dieses Buch vom neuen Europäer schreiben konnte. (Denn ein Engländer hätte sich zweifellos mit dem englischen Ideal begnügt und auf das europäische verzichtet; sie sind eben dort noch um ein paar Grade sachlicher.) Dabei verschlägt es nichts und fördert eher, daß der Schreibende wohl der Sprache und Bildung, nicht aber dem Geblüt nach deutsch ist; und daß der Mann, den er als lebendige Verheißung des neuen Menschen in sein Buch hineinstellt, um eine ähnliche Distanz vom wirklichen Engländer entfernt ist. Denn ohne solche Distanz kann so tief Erlebtes nicht vom Geiste aus gestaltet werden. Mit der Zugehörigkeit Babs zu einer spezifisch norddeutschen Kultur ist wohl auch die besondere Heiligung des Begriffes Protestantismus erklärt, von der die wichtigsten gedanklichen Linien des Buches ausstrahlen. Aber wenn ich den hier aufgezeichneten Typ des neuen Europäers recht erfaßt habe, so kann auch unser stockkatholischer Doktor Karl Lueger in Wien von seiner idealen Erfullung nicht allzu weit entfernt gewesen sein; als welcher nämlich ebenfalls von wissender Ueberlegenheit und zielsicherer Tatkraft, von weitauslangendem Wollen und begeisterter Sachlichkeit gewesen ist. (Nur freilich nicht im mindesten literarisch; aber ich will hoffen, daß dies nichts gegen ihn beweist.) Und der sich einen christlichen Sozialisten nannte; genau so wie Bab seinen Shaw. Ob Julius Bab nun auch ihn für seine besondere Art des Protestantismus reklamiert? Aber, wie gesagt: der Name tut schließlich nichts zur Sache. Die Worte sind ja hier nur dienstbare Zeichen der Verständigung. Was gemeint ist, empfindet jeder, der sich aus der Gefühlsverworrenheit, aus der jämmerlichen geistigen Ziellosigkeit der Epoche hinaussehnt; empfindet jeder, den das morbide Gezärtel unsrer luftdicht umhüllten Aestheten ebenso anekelt, wie die schamlos kleinliche Ichbesessenheit des normalen Zeitgenossen. Es gilt jetzt, den Menschen der Menschheit wieder zu ge-

winnen; eine Stimme, ein Licht, einen Gott im Innern der Seele aufzuwecken, damit wieder Ziel und Zukunft vor uns sei; ein richtendes Gesetz für uns zu schaffen, so menschlich, daß man es als göttlich achten kann; es gilt, wieder einmal von innen heraus zu leben! Und welchen Namen man dafür findet, ist nicht mehr wichtig.

In diesem Buche freilich, das nicht etwa blos ein Ideal an die Wolken spiegeln, sondern auch ein wirksames Vorbild am lebendigen Beispiel demonstrieren will, wird mit Eifer betont, daß Bernard Shaw protestantischen Bekenntnisses ist und in einem protestantischen Lande lebt. Wird zur Erklärung seiner literarischen und politischen Persönlichkeit auf den Puritanismus — dieses radikale Protestantentum — als ausgiebig nährende Wurzel hingewiesen. Von dorther stamme die Kraft seines reinen Willens; so, wie sein außerordentlicher Sinn für des Lebens Wirklichkeiten der englischen Umgebung, die Schärfe, Helle und Leichtigkeit seiner Kritik den irisch-keltischen Ursprüngen zuzuschreiben sei! Auf diese Behelfe zur leichtern Anordnung und Uebersicht beim Entwurf des kühnen Bildes mag man dem Autor guten Glaubens eingehen. So wenig derartige Erklärungen rein wissenschaftlich abzuleiten sind, so fest und überzeugend haften sie doch in unserm Gefühl, das eine wichtige Persönlichkeit nie unverbunden und bedingungslos, sondern in großen Zusammenhängen begreifen möchte. Zwischen fraglicher Hypothese und bildhaftem Vergleich schwankt jede solche Auslegung; aber gerade dieses einprägsam Bildhafte gibt unvergleichliche Stutzen für die Sichtbarwerdung des Stoffes und seiner Form. Und da es dem Autor viel mehr darauf ankommt, uns die bedeutenden menschlichen Züge seines Shaw jetzt sehen zu lassen, als sie für alle Zeiten endgultig festzulegen, ist dieses Mittel der Herleitung aus dem Bestand und Charakter bedeutsamer Gemeinschaften ein ganz eminentes. Es gibt ihm auch Gelegenheit, in sehr schönen, durch Tiefe und Würde des Gefuhls ausgezeichneten Einzeldarstellungen Wesentliches von England, von den Iren, von der Erhabenheit des Protestantismus auszusagen. So im innersten Gefühl vorbereitet, sehen wir dann den Shaw, den er glaubt und den er will, in einer unentrinnbaren Suggestion. Sehen ihn in jedem einzelnen der nacheinander analysierten Werke wieder, bald in perspektivischen Verkürzungen und Verkleinerungen, bald in Seitenansichten und Details, oft aber in ganzer plastischer Figur. Und haben so, was der Autor wollte: ein tief ins Gemut gedrucktes Bild täiger und wissender Menschlichkeit, ein Bild des neuen Europäers, der uns verkundet werden soll.

Freilich, Einwände gibts noch genug; und nicht nur gegen die exakte Wahrheit, sondern auch gegen die gewollte Wahrscheinlichkeit der Zeichnung. Vor allem: gerade bei der Ausdeutung des einzelnen

Werkes steht manchmal die Erinnerung an das Gesicht auf der Bühne oder das Gelesene im Buch gegen die Absicht des Verkünders auf; der lebendige fortwirkende Eindruck von damals hält noch immer Shaw als den hochmütig losgelösten Spötter fest, der seiner Menschheit weit eher mit kühl abweisender Ironie als mit leidenschaftlich erzieherischer Liebe gegenübersteht. So geschieht hauptsächlich bei der Aerztekomödie und bei der Don-Juan-Farce: einleitende Vorbehalte und nachhinkende Beteuerungen des Dichters, auf die der Erklärer hinweist, nützen da nichts; wir halten uns eben an das lebendige Temperament, wie es uns erschien. Da steht Eindruck gegen Eindruck unversöhnlich; und wenn es auch sein mag, daß unser Eindruck arg fehlgeht, so bleibt es doch eine Schwäche des Buches, daß es ihn nicht besser verwischen und ersetzen kann. Unerträglich peinlich ist mir die bis zur Gehässigkeit absichtsvolle Entstellung Hermann Bahrs in dem Buche. War dieses ärgerlich verzerrte Negativ unentbehrlich für die Herausarbeitung des gewollten Profils? Nichts mehr davon; mit den Schmähern und Mißverstehern dieses exemplarischen Menschen gedenke ich noch einmal herzhaft abzurechnen. Mein letzter — und äußerlichster — Einwand gegen das Buch ist: seine Sprache. Der Vorwurf trifft nicht Bab allein, sondern eine ganze Reihe neuerer norddeutscher Schriftsteller, die sich jetzt aus mißhörter Hebbel-Prosa und irgendwelchem Philosophendeutsch eine Art des Vortrages gemischt haben, die an plump zusammengeballter Knappheit und akustischer Rücksichtslosigkeit mit gewissen Formen des berliner Reklamestils wetteifern kann. Mir wenigstens geben Worte wie ‚erlebbar‘ oder ‚Verbegrifflichung‘ ein Gefühl, als hätte ich trockenen Sand zwischen den Zähnen zu mahlen. Es versteht sich von selbst, daß bei einem Schriftsteller von so wissentlich kultiviertem Geschmack derartige Stellen nicht allzu häufig sind. Umso schmerzlicher wirken sie dann; und es kann verlangt werden, daß sie endlich ganz verschwinden.

Aus der Natur dieser kleinen Einwände ergibt sich von selbst, daß sie gegen das Ganze des Buches nichts zu bedeuten haben. Denn sein eigentlicher Wert und Zweck liegt außerhalb der aesthetischen Form und außerhalb der historischen Exaktheit: im Ethischen. Es verkündet das neue Gewissen einer heraufkommenden Zeit und reklamiert die Tat der nächsten Zukunft für den einsichtsvoll politischen (den der Gesamtheit ohne Zwang und ohne Illusion dienenden) Menschen. Ein Ideal wird uns aufgebaut und seine höchst lebendige Wirklichkeit am großen Beispiel dargetan. Durch das ungewöhnliche Mittel einer formal ganz objektiven Analyse bietet sich — in vollkommenster Subjektivität — ein wirkender Wille, ein Charakter, ein Mann dem Wissen und Fühlen der Gegenwart dar. Und jeder, der das große, starke Leben liebt, hat allen Grund, ihn offenen Herzens und freudigen Gemütes bei sich aufzunehmen.

Kirche und Bühne / von Victor Naumann

Als ich jüngst die ‚Anregungen‘ des Franziskanerpaters Expeditus Schmidt gelesen hatte, eine Arbeit, die mit liebevollem Verständnis bestrebt ist, der modernen Bühne gerecht zu werden, kam mir bei diesem neusten Exkurs aus geistlicher Feder über das Theater der älteste in den Sinn, den ein christlicher Priester dem gleichen Thema gewidmet hat. Ich meine die Schrift des Tertullian: De spectaculis (Ueber die Spiele), deren Entstehungszeit ungefähr in das Jahr 200 fällt Schon diese Entstehungszeit macht es selbstverständlich, daß der Autor das Anschauen der Spiele als völlig ungehörig für Christen betrachtet: in jenen Jahren fanden nämlich die großen Christenverfolgungen unter Severus statt, und die ‚Spiele‘ in der Arena waren zugleich die Marterstätte für ungezählte Bekenner des neuen Glaubens. Doch Tertullian faßt unter dem Begriff ‚Spiele‘ nicht nur die Kämpfe mit Gladiatoren und Bestien, sondern auch die zirzensischen Wettkämpfe und das Theater. Um seinen Widerwillen gegen das Theater zu verstehen, muß man sich erinnern, daß der streitbare und große Glaubensverteidiger ein Rigorist war, dem selbst die verfolgte Kirche seiner Tage zu lax erschien, und der sich deshalb der strengen asketischen Richtung der Montanisten, also einer schismatischen Richtung anschloß. Die Schrift des eifernden Mannes ist uns weniger wegen der Verdammungsgründe, die er gegen die Bühne ins Feld führt, wertvoll, als der Bemerkungen wegen, die sie über die Bühne jener Zeit enthält; einer Zeit, in der ein Niedergang der dramatischen Kunst zweifelsohne festzustellen ist: statt der großen attischen Tragödie floriert das Ausstattungsstück, das Ballet und das Virtuosentum; ja, selbst die ordinärste Zote macht sich auf der Bühne breit. Das mag dem Tertullian das Theater so sehr verabscheuungswürdig gemacht haben; aber wer seine Schriften kennt, wird kaum daran zweifeln können, daß er, sehr im Gegensatz zu andern Vätern und der spätern katholischen Anschauung, a limine ein Verächter der dramatischen Kunst war. Ich will einige seiner markantesten Bemerkungen über die Bühne hersetzen und bitte nur, mit meiner Verdeutschung vorlieb nehmen zu wollen.

Im zehnten Kapitel seiner Schrift versucht Tertullian zu beweisen, daß das Theater mit dem heidnischen Gottesdienst in direkter Verbindung stehe. Zunächst führt er auffallende Aehnlichkeiten in der ‚Inszenierung‘ des Tempeldienstes und der Theateraufführungen an. Dann fährt er fort: „Im Grunde genommen ist das Theater nichts andres, als ein Venustempel. Und als solche sind diese Bauwerke eigentlich in der Welt zuerst entstanden (Welt bedeutet hier: Rom).

Des öftern hatten nämlich die Zensoren, aus Gründen der Sittlichkeit, neuentstandene Theater zerstört ... Wie nun Pompejus der Große, der allerdings kleiner als sein Theater war, diesen Hort der Verderbnis erbaute, hat er, um zu vermeiden, daß sein Name von einer zensorischen Rüge betroffen würde auf sein Theater einen Venustempel hinaufgebaut; und so lud er das Volk nicht zur Eröffnungsvorstellung des Theaters, sondern zur festlichen Einweihung des Venustempels ein, unter dem, wie er wörtlich schrieb, die Sitzreihen eines Theaters angebracht wären. Daher gelang es ihm, einem der Unsitte dienenden Gebäude den Namen Tempel zu geben und die zensorische Polizei zu nasführen. ... Bacchus und Venus sind auch wirklich die wahren Patrone des Schauspiels. Denn gerade das Charakteristische der Schaubühne, die Weichheit der Gesten und Bewegungen, die ganze sinnliche Körperhaltung, sind ebenfalls typisch für den Venus- und Bacchusdienst denn Venus gilt durch ihre Sinnlichkeit, Bacchus durch seine Schwelgerei als kraft- und saftlos." Die reizende Geschichte von der Einweihung des pompejischen Theaters (des ersten steinernen in Rom) ist natürlich legendär: selbst ein solcher Hansnarr, wie es der jüngere Cato war, hätte schwerlich als Zensor Einspruch gegen eine Theatereröffnung erheben können, dazu gegen ein Werk des Pompejus, den er schon aus politischen Rücksichten bei guter Laune halten mußte. Man sieht, auch in Tertullians Zeiten kursierten ‚Baugeschichten', die es mit der Wahrheit nicht sehr genau nahmen, und die er doch gutgläubig nacherzählt.

Im siebzehnten Kapitel erörtert der fromme Mann die Unsittlichkeit auf der Bühne und sagt: „Müssen wir denn nicht jedes Schamgefühl im Theater verlieren? Das sollte ein Grund sein, einen Ort nicht zu besuchen der das Privilegium der Schamlosigkeit besitzt, wo man etwas beklatscht, was man sonst verachtet. Denn das Publikum amüsiert sich am besten, wenn der Atellanenspieler Zoten vorträgt, oder der Mime sich unanständig, selbst in Frauenkleidern, aufführt... Sogar die öffentlichen Dirnen stellt man als Anziehungsmittel, um die allgemeine Freude zu erhöhen, in Person auf die Bühne (am Fest der Floralien). Und es werden in Gegenwart von Frauen, die von der Existenz dieser Damen nichts wissen in Gegenwart von Personen jedes Alters und jedes Standes ihre Wohnungen, ihre Preise, ihre Qualitäten ... öffentlich angezeigt!" Und im einundzwanzigsten Kapitel sagt Tertullian über das Publikum, welches derartigen Schauspielen zusieht: „So geschieht es, daß jemand, der auf offener Straße unter keinen Umständen sein Gewand lüften würde, es ohne jede Gêne im Theater vor dem Publikum ablegt (wegen der Hitze); daß ein Vater, der zu Hause seine heranwachsende Tochter vor jedem unschönen Wort bewahrt, sie ins Theater mitnimmt wo sie Zoten im Ueberfluß sieht und hört." Man wird nach den Ausführungen Tertullians unbedingt

zugeben müssen, daß in gewisser Beziehung das römische Theater seiner Zeit unserm modernen doch noch ‚über‘ war. Am Floralienfest, wo die Reize der unzweifelhaften Damen mit Preisangabe ausgestellt wurden, hätte ein antiker Jagow wirklich das geflügelte Wort: „Ich warne Neugierige!“ aussprechen dürfen, und auch dem trefflichen Herrn von Glosenapp würde man schwerlich ‚Rückständigkeit‘ vorwerfen, wenn er, sollte Aehnliches sich in unsern Tagen ereignen können, energischen Einspruch dagegen erhöbe.

Eine sehr interessante Beobachtung enthält das zweiundzwanzigste Kapitel, eine Beobachtung, die in gewisser Hinsicht auf unsre Zeit, freilich nur auf im doppelten Sinn sehr beschränkte Kreise zutrifft. Tertullian erörtert nämlich die Frage, woher es kommt, daß man den Schauspieler auf den Brettern so sehr beijubelt und im bürgerlichen Leben nicht für voll nimmt. „Denn die Schauspieler . . . die von den männlichen Zuhörern so sehr verehrt werden, denen die weiblichen sogar sich völlig hingeben, und derentwegen sie höchst Tadelnswertes tun — die verachtet man ebenso, wie man sie preist. Sie gelten für infam, haben keine bürgerlichen Rechte, und man schließt sie von Ratssitzen, vom Senat, von Richterstellen, von sämtlichen Ehrenstellungen und Auszeichnungen aus. Wie sonderbar! Man liebt die Menschen, die man nicht für voll nimmt; die durch Beifall Verwöhnten gelten für ehrlos; der Künstler wird verachtet, seine Kunst hochgehalten! Welch ein verkehrtes Urteilen, daß ein und dieselbe Sache als hohes Verdienst und als Schande angerechnet wird.“

Zu dieser Ausführung ist wenig oder nichts hinzuzufügen; sie spricht wirklich für sich selbst. Mit ihr will ich schließen. Ich wollte nur Stichproben aus der kleinen Schrift geben. Sie ist in unsern Tagen kaum mehr als ein historisches Dokument; aber einige Bemerkungen in ihr haben noch heute Geltung, weil die gleichen Argumente, die Tertullian ausspricht, bei prinzipiellen Erörterungen über das Theater, nur in veränderter Form, immer wieder angeführt wurden. Sie werden wahrscheinlich auch angeführt werden, so lange es überhaupt ein Theater geben wird.

Ich habe gleich anfänglich betont, daß Tertullian nicht etwa ein Vertreter der kirchlichen oder katholischen Anschauung über die Schaubühne ist. Es hat auch in der katholischen Kirche, die sich selbst große Verdienste um die Erhaltung des Theaters erworben hat, sehr verschiedene Meinungen, oft zu gleicher Zeit, über den Wert dramatischer Darstellungen gegeben. Für einen Theaterhistoriker wäre es eine reizvolle Aufgabe, das Thema ‚Kirche und Bühne‘ einmal erschöpfend zu behandeln. Vielleicht wäre Pater Expeditus Schmidt der geeignete Mann, eine solche Arbeit zu vollenden.

Reinhardt in Wien / von Alfred Polgar

(Fortsetzung)

4. Hamlet

Hamlet', auf verengter Bühne, in einer stilvoll vereinfachten Szenerie. Der Hintergrund meist eine samtene Stoffwand, schwarz, dunkelbraun, manchmal in der Mitte portierenartig gerafft, manchmal breit geöffnet, mit Ausblicken auf den Himmel oder in eine weiße indefinite Leere. Sehr schön die Terrasse; gespenster-möglich sozusagen. Der Friedhof von recht nüchterner Traurigkeit. Aber höchst eindrucksvoll die düstere Silhouettierung des Trauerzuges auf einem kaltblauen Himmel unbestimmbarer Tageszeit. (Anregung für Cabarets mit künstlerischem Ehrgeiz: einmal eine ganze kleine Komödie (Pantomime) nur so, en silhouette, zu spielen; verdunkelte Bühne, strahlend heller Hintergrund.) Die Kostüme, nach Entwürfen von Fritz Erler, von ruhiger, harmonischer Vielfarbigkeit. An Mobiliar nur das allernotwendigste; gewissermaßen immer nur das Gerät auf der Bühne, das der jeweilige Artist für seine dramatischen Exerzitien braucht. Paul Wegener spielt den König; schleimig-süß im Verkehr mit Hamlet, sehr zärtlich mit der Königin, von sanfter Würde gegen den Hof und maßvoll verzweifelt, wenn Angst und Gewissensqual ihn heimsuchen. Ein Meuchelmörder wohl mehr aus Zufall und Charakterschwäche denn aus Niedertracht. Die Königin der Frau Durieux sah königlich aus. Ein Mann von Herz, ein adeliger Mann: Herr von Winterstein als Horatio. Vollendet gut die schattenhafte Majestät des Herrn Diegelmann (Geist von Hamlets Vater), mit dem Hauch von Güte im erstorbenen Ton, und Herrn Hartaus Komödiant, ein tragisch überhitztes Schmierengenie. Was ists mit Fräulein Höflich? Sie mag diesmal nicht recht. Als Amalia so wenig wie als Ophelia. Den Polonius spielte Herr Arnold, den Laertes Herr Beregi, den Totengräber Herr Schildkraut, den Fortinbras Herr Feldhammer. Ueber das Maß glatter Zulänglichkeit gingen diese Leistungen kaum hinaus.

Hamlet: Herr Moissi. Sein seltsam leidenschaftliches Wesen, der singende Tonfall seiner Rede, das Ornamentale seiner Gebärden, das übertrieben Verzückte in diesen dunkel brennenden, fiebernden Augen, die Mischung von Nervosität, Anmut, Wildheit und Koketterie in seinem Betragen: all das mußte anfangs, vor Jahren, ein wenig verwundern und auch abstoßen. Man witterte etwas wie Temperamentsdünkel in diesem heftigen Jüngling und sträubte sich gegen seine exzessive Art, mit dem Wort und der Geste umzuspringen. Man merkte schlaue Uebergänge zwischen echtem und gemaltem Feuer in seinem Spiel und wollte niemals warm werden, bedenkend, es könnte

vielleicht gerade das gemalte an der Reihe sein. Die heiße Süßigkeit seiner Stimme befremdete, die herben Furchen um den Mund schienen von affektierter Schmerzlichkeit absichtlich tief gekerbt; man entzog sich dem versponnenen und mannigfach gemaschten Netz seiner Rhetorik, das immer so belästigend emsig auf Fang aus ist; man nahm Moissis schwärmerisch innige Akzente als Künstelei, und als eben das seinen jähen Ungestüm, seine starre Ruhe, das spitzige Aufflackern und plötzliche Verlöschen der Jünglingsflamme in ihm. Man mißtraute dem himmelhohen Jauchzen seines Blutes und den Posen grübelnder Melancholie, die sein innerer Mensch stellte. Kurz, dieser sinnlich-übersinnliche Freier um Theaterglück und Publikumsgunst fiel vor Jahren bei seinem Debüt in Wien schnöde ab und zog grollend davon, herzlich erbittert über Sperrgeld Fiakerdünkel, Moissi-Verkennung und Trinkgeldunfug der österreichischen Hauptstadt.

Inzwischen ist er in Berlin ein großer Mime geworden, umschwärmt, besungen, von den psychologischen Erörterern des Theaters in Kern und Rinde seines Wesens wissenschaftlich, literarisch, kulturgeschichtlich, mit Gründlichkeit und Tiefe sowie auf flackernd impressionistische Art voll gewertet. Kam nun wieder nach Wien, spielte, gütig anerkannt den Hofmannsthalschen Florindo, freundlich gewürdigt den Spiegelberg, bis er, als Hamlet, mit einem Schlage zum Liebling aufrückte, Huldigungen empfing und sogar des ortsüblichen Jugend-Epilogs beim Bühnentürl teilhaftig wurde.

Eine Revision des ersten Urteils über Alexander Moissi war auch notwendig. Man hatte hier vieles an ihm als Unart genommen, was echteste Art, als Pose, was Rassezeichen, als Trug und Schein was individuellste Wahrheit. Sein künstlerisches Ich, seine Künstlerseele ist durchaus dramatisch; seine Ausdrucksmittel, sein Körper (als künstlerisches Medium) durchaus lyrisch. Das mengt sich so bizarr in seiner Art. Das macht seine Leidenschaft so oft verdächtig süß und geschmeidig, seine Gebärden zu Gebärden in Versen, seine Sprache zu einem welligen Singsang. Dazu kommt daß er Südländer ist, mit dem Gestenüberfluß der Italiener, mit der tiefen innern Lust an Musik in Rede, Gang und Haltung, mit angeborener, den Nordländer oft abstoßender, Begabung zur Schönheit. (Es liegt in der Natur des Deutschen, die aesthetische von der sittlichen und Gefühlswelt scharf abzutrennen, eine Leidenschaft zu verdächtigen, wenn sie sich ‚schön‘ ausdrückt, und einer Charakterhaltung zu mißtrauen, wenn sie ‚Linie‘ zeigt.) Dies ist das schauspielerisch Aparte an Alexander Moissi, daß Wucht und Mobilität, also gewissermaßen: Schwere und Leichtigkeit der Empfindung in seinem Spiel sich einen. Die Gefühle, die er ausdrückt, wurzeln tief und dunkel; aber ihre Blüte sitzt locker, prangt von Farben und schaukelt in jedem Luftzug. Im Feuer seines dramatischen

Temperaments werden seines Wesens lyrische Elemente nicht fortgetilgt, sondern nur glühend gemacht, überhitzt. Auf den ersten Blick scheint dann manches, was er gibt, unecht; seine Miene affektiert-schmachtend, die Gebärde überschnörkelt und gekurvt, seine Sprache von allzu rundem Schwung. Es ist aber ein redlicher Vorgang. Wie sich ein Blatt einrollt auf der heißen Ofenplatte. Wie jede zarte Materie, wenn in ihrem Innern zu lebhafte Kräfte walten, nachgibt, sich biegt, aufschnellt, fast unnatürlich elastisch wird.

Moissis Körper und Antlitz sind gefügigste Instrumente für Seelenmusik. Seine Haltung ist edel, sein Blick der zehrenden Flamme wie des milden Leuchtens fähig. Seine Sprache hat Leidenschaft und Grazie. Es kleben Manieren und Marotten genug an dieses Künstlers Sonderbarkeit, aber es sind immerhin die seinen, eigenartig und erstmalig da. So seine Art, durch wildes, heftiges Kopfschütteln die Worte aus dem Mund förmlich herauszuschleudern, daß sie tangential davonfliegen; so die Neigung, Silben spitz und grell und durchschlagend wie Funken von den Zähnen abspringen zu machen. Er liebt, in der Rede wie im Betragen, die unvermittelten Uebergänge, den jähen Raubtiersprung aus der lautlosen Geducktheit, das gellende Fortissimo, das schnurgerade ins hohlste Piano abfällt; er liebt es, als Flamme aufzuzucken und gleich darauf armselig blaß zu flackern oder ganz zu verlöschen. Seine Rede hat eigentümliche Techniken des Anlaufs von fernher; sie kommt in breiten Sprüngen und Sätzen daher, oder schleicht unscheinbar auf dem Boden, um sich plötzlich hart und groß emporzurecken und dem Gegner ins Gesicht zu fauchen. So behandelt Moissi auch die Reflexionen seines Hamlet, läßt sie wurmgleich sich in sich selbst zusammenrollen und mit einem Mal stechend emporfahren, gegen einen unsichtbaren Partner tobend.

Dieser Moissische Hamlet hat Stellen auserlesener Schönheit. Merkwürdigerweise sind es nicht die ekstatischen Momente, die großen dramatischen Augenblicke der Rolle, sondern weit mehr die ganz innerlichen, stillen, zarten, übersensitiven, die ihm so meisterlich gelingen. Gerade in der Schauspielszene war er matt, in der Unterredung mit der Königin von einer mehr nervösen als seelischen Intensität und auf dem Friedhof recht belanglos. Aber herrlich sprach er den Monolog, langsam aus dem Innersten des Herzens heraus, ohne Pathos, jedes Wort satt von Inhalt, Gedanke sichtbar aus Gedanke keimend. Sehr schön auch die Klagen des zerrissenen und ohnmächtigen Herzens, Hamlets Verneinungen des Lebens, wo die Worte wie aus Wolken des Zweifels und der Traurigkeit schwer niederschlugen. Wie warm und edel-freundschaftlich redet dieser Hamlet zu Horatio, wie klug und gütig, geheimer Sympathien voll, mit den Schauspielern, wie stark preßt ihm der Widerwille gegen Rosenkranz und Güldensterns lau-

ernde Ergebenheit die Kehle, wie höchst prinzlich bewährt er sich in der Fechtszene, hingerissen von Freude an der edlen Uebung!

Das Schönste aber war die Ophelia-Szene. Hier enthüllte sich die wahre Tragik der Hamlet-Figur; nicht die Tragik einer schwachen Seele, der eine große Tat, sondern die Tragik einer unendlich liebereichen, gütigen Seele, der eine Tat des Hasses und der Rache aufgebürdet ist. „Geh' in ein Kloster!" das bekam einen ganz neuen Klang in Moissis Mund. Es trug keinen Schatten schmerzlichen Spottes mehr, sondern war Ausdruck tiefster Zärtlichkeit für ein geliebtes Wesen, dem Qual und Unreinlichkeit und besudelnde Not der Welt besser ferne blieben. Wie schön Moissi diese Stimmung variierte, bald schärfer im Ton, um die aufquellende Empfindsamkeit niederzuhalten, bald schmerzvoll entrückt, als hörte er schon die Flügel eines häßlichen Schicksals um Ophelia rauschen, bald ganz einfach und innig, brüderlich durchaus, bald wieder, des „wunderlichen Wesens" nicht zu vergessen, ein bischen närrisch übertrieben im Akzent! Mir gab es den tiefsten Eindruck des ganzen Abends, wie Moissi, hinter seiner Ophelia stehend, die Hände zu einer unwillkürlichen Liebkosung über ihr Haupt hob, einen Augenblick so verharrte, dann in stummer Resignation sie sinken ließ und in „wirblichten", verletzenden Worten gegen die Rührung seines Herzens tobte.

Dies scheint mir das wertvoll Neue an Moissis Hamlet-Darstellung: daß sie das Motiv der zerstörten Liebesfähigkeit so ergreifend stark durchtönen läßt; daß sie die Verwesung der Liebe gibt, ihren Zerfall in Schwermut und Melancholie. Diesem Hamlet ward die beste Sehnsucht seines Herzens, sein Verlangen, zu glühen, zu verehren, Sohn, Liebender, Freund zu sein, vergiftet und zerstört. Nun klagt seine zum Krüppel gewordene Seele, birgt sich hinter Zweifel und Verneinung, stöhnend unterm Gebot einer Tat, die nicht nur ihren Kräften zu schwer, sondern durchaus wider ihre eigenste Natur ist, und die ihr doch als das einzig Positive, als einziger Sinn des weitern Daseins gelten muß. Ich glaube, daß diese Komponente des Hamlet-Charakters das Ewig-Menschliche der Figur noch schärfer ausdrückt, als es die populäre Hamlet-Tragik, die Verstrickung des Willens in Reflexion, zu tun imstande ist. Denn das, diese Verdrängung des zärtlichen, sehnsüchtigen, schwärmerischen Inhalts einer Seele durch Haß, Zweifel, Verachtung, diese Vergiftung aller erotischen Brunnen, diese unbarmherzige Minderung aller Möglichkeiten zur Liebe und Bejahung, diese Luxation aller grade gewachsenen Empfindungen, diese schmerzhafte Loslösung von allem und allen und nachherigen krampfigen Versuche, mit Fäden, aus dem Hirn gesponnen, wieder eine Art Verknüpfung herzustellen: das kann wohl als das typischste aller innern Schicksale gelten, die vernunftbegabten Sterblichen beschieden sind.

(Schluß folgt)

Lustbarkeitssteuer / von Walter Turszinsky

Es scheint, als ob die Theaterdirektoren Berlins dieses Mal an den Schröpfkopf der Lustbarkeitssteuer werden glauben müssen. Sie rotten sich im Sturm zusammen, sie alle, deren Einkünfte man auf diesem nicht mehr ungewöhnlichen Wege dezimieren will: die Gastwirte, die Kientoppographen, die Musiker, die Theaterleiter. Sie verschwenden ihre rhetorischen Talente, pachten für Versammlungen Säle und verfassen Denkschriften. Inzwischen prägt der Herr Stadtkämmerer das wundervolle Wort: „Man nimmt das dem Stadtsäckel fehlende Geld eben da, wo man es kriegen kann." Inzwischen zeigen auch die Vorberatungen des berliner Magistrats deutlich, wessen man sich zu versehen hat. Nur die Sozialdemokraten scheinen zu denken, daß sich die große Gemeinde eines städtischen Anwesens in ihren Geldnöten immer noch eher helfen kann, als es ein Privatunternehmer, ein Theaterdirektor, der Besitzer eines Konzertgartens oder Konzertsaales können. Sonst aber sind aus den Gebeinen des seither verstorbenen Stadtrats Wallach — des einzigen, der vor vier Jahren die Lustbarkeitssteuer bei ihrem ersten Debut zu protegieren wagte — die Rächer erstanden; und die wiederkehrende findet eine ganze Wallachei von Fürsprechern vor.

Diese Lustbarkeitssteuer beginnt mit einer Sünde gegen den heiligen Geist des Reichsstrafgesetzbuches, mit einer Förderung des unlautern Wettbewerbs. Sie schlägt ihre Harpyenklaue nur in den Leib der berliner Institute, soweit sie auf berliner Grund und Boden belegene Privatunternehmungen sind: die Königlichen Theater also und das in Schöneberg belegene Neue Schauspielhaus läßt sie ledig. Man kann kaum darüber im Zweifel sein, daß diese Bevorzugung — selbst wenn sie, wie im zweiten Falle, ein schwer leidendes Theater in seinem harten Kampfe stützt — nicht geduldet werden darf. Man müßte aber geradezu Barrikaden bauen, wenn man daran denkt, daß die Königlichen Theater, die aus dem ernsthaften berliner Kunstbetrieb ziemlich ausgeschaltet sind, zum Dank für ihre kläglichen Leistungen nun auch von der Stadt eine Subvention erhalten; daß sie, die die reichsten Verwaltungsmittel zu den banalsten Zwecken verwenden, zu den vorhandenen Kapitalien noch weitere geschenkt bekommen sollen. Das ist genau dasselbe, als ginge ein Armen-Unterstützungsverein daran, aus seinem Fonds zunächst einmal die Erben der Herren von Bleichröder und von Mendelssohn zu dotieren. Die Königlichen Theater zu Berlin — sie säen nicht, sie ernten nicht, und unser Vater, Wilhelm der Zweite, ernährt sie doch. Sie kochen breite Bettelsuppen und haben nicht nur ein groß', nein, auch ein ständiges, sanftes, respektvolles, aufnahmefreudiges, unkritisches und voll zahlendes Publikum, im Gegensatz zu den übrigen berliner Büh-

nen. Am Opernplatz rauft man sich um die Karten, wenn die Parkettplätze der Privattheater nicht einmal durch Bittprozessionen loszuwerden sind. So und nicht anders sieht der Lohn dafür aus, daß das Königliche Schauspielhaus zu Berlin die Kunstpotenz seiner zum Teil vortrefflichen Mitglieder dauernd durch schlechte oder abgespielte Stücke schwächt; daß das Königliche Opernhaus zu Berlin sich, Herrn Theodore Roosevelt zu Gefallen, mit amerikanischen Vierteltalenten und Indianeropern behilft und die im Kunstbaedeker mit drei Sternen bezeichneten Sänger und Werke in Dresden, München, Wien, New York, Monte Carlo wirken läßt. Verschont der Inspirator der berliner Lustbarkeitssteuer diese Theater, während er den andern die Steuer aufbrummt, so soll man ihm getrost die blecherne Medaille für Kunstfremdheit, am Hanfseil um den Hals zu tragen, verleihen. Es ist ja schon genügend falsch taxiert, wenn man die Theaterbillettsteuer in Berlin einzuführen gedenkt, weil sie sich in Frankfurt am Main und München bewährt hat; wenn man also die schwerreichen frankfurter und münchner Mäcene, die noch andächtig zum Theater emporsehen und ihm jedes finanzielle Opfer bringen, an die Seite der theatertreuen berliner Mäcene stellt — die es in Wahrheit gar nicht gibt.

Diese Lustbarkeitssteuer erinnert mich an den Augenblick, da wir eines kochenden Julimorgens in Konstantinopel einrückten und Achmet, der kostbar gekleidete Kawaß der Deutschen Orient-Bank, für uns in die ungewaschenen Hände einiger Moslim-Douaniers die sogenannte Quaisteuer erlegte. Das ist eine Steuer, und keine unerhebliche, die man einfach für die Erlaubnis, konstantinopolitanischen Boden zu betreten, zahlen muß, und die man zu wiederholen hat, wenn man den Staub dieses Bodens wieder von den Füßen schüttelt. Man denke sich etwa, man träfe am Anhalter Bahnhof zu Berlin ein und begegnete dort einem Zöllner, der beauftragt wäre, ein Scherflein von fünf Mark jedem Reisenden abzuzwicken, der dann erst das Recht haben sollte, in Berlin seinen Einzug zu halten. Mir erschien jene Quaisteuer bisher immer als der Gipfel der politischen Unkulanz — zu verwerten nur bei der Gründung eines Vereins zur Minderung des Fremdenverkehrs. Aber die Lustbarkeitssteuer des berlinischen Magistrats kann an reaktionärer, volksfeindlicher Gesinnung mit jener Quaisteuer von Abdul Hamids Gnaden getrost rivalisieren. Gewiß steckt auch eine Wahrheit in der bescheidenen Anfrage des Oberbürgermeisters Kirschner: „Was soll denn besteuert werden, wenn nicht der Luxus?" und in seinem zweiten, auf den wolkenkratzerhohen Dalles der Stadt Berlin bezugnehmenden Fragesätzchen: „Wovon soll Berolina essen; wovon soll sie trinken; wovon soll sie sich kleiden?" Aber der berliner Magistrat, der in dem Doktor Georg Reicke einen kundigen Thebaner befragen könnte, sollte sich doch von ihm berichten lassen, wie die schon vor vier Jahren, zur Zeit der ersten, schnell ver-

blichenen Lustbarkeitssteuervorlage herrschende berliner Kunstflauheit sich inzwischen zu der fürchterlichsten Kunstmisere entwickelt hat, zu einem Kunstelend, das sich vor den letzten Graden der Agonie nur dadurch schützen kann, daß es gewisse seiner Fabrikate spottbillig, unter dem Selbstkostenpreise abgibt. Außerdem darf man ja nicht alles über einen Kamm scheren. Wenn ihr Herren aus dem roten Rathaus der Spandauer Straße euch gerade an künstlerischem und kunstähnlichem Material bereichern wollt und müßt, so seid wenigstens so sehr Kunstfreunde, um bei dieser nie wiederkehrenden Gelegenheit die wahre Kunst von der Afterkunst zu trennen. Deutlicher: Vorlesungen, Rezitationen, Vorträge, Gesangs- und sonstige musikalische Darbietungen — wenn sie nicht gerade von ‚Lieblingen' veranstaltet werden — verschont! Es geht doch niemand hin. Man verdient bei solchen Abendunterhaltungen nicht die Spesen; und wenn ihr hier eure Kartensteuer abpressen wollt — nein, es wäre wirklich nichts andres als ein Akt der Grausamkeit, des Sadismus. Hinwiederum ist es nicht nötig, die Cabarets und die Kinematographentheater zu schonen: jene nicht, weil an ihrer Existenz überhaupt nichts gelegen ist; diese nicht, weil sie (in Berlin wenigstens) ohnehin den Löwenanteil des Geldes erobern, das man hier für ‚Amüsemang' noch übrig hat, weil sie förmlich zwischen den Pflastersteinen emporwachsen, Kneipen ausmieten, mit ihrer stimmlosen Radaukunst die Stadt überschwemmen, also auch ruhig bluten sollen.

Aber besteuert die Theater nicht, und ehrt mir ihre Kunst! Ich fordere eine Schutztruppe für die Theaterdirektoren Berlins, obgleich sie sich als Gönner deutscher Autoren ruppig genug benehmen. Man gibt ja die Hoffnung nicht auf, daß diese Herren, zum Teil von talentvollerm Nachwuchs abgelöst, zum Teil in ihrer finanziellen Situation gebessert, sich doch noch einmal zu einem vornehmern System bekehren werden. Aber damit sie das können, müssen sie erst einmal Geld verdienen, viel Geld verdienen und dürfen nicht noch von Lustbarkeitssteuern geschröpft werden. Denn auf den Schützen springt der Pfeil zurück: das Plus, das nach Einführung der Lustbarkeitssteuer der Theaterdirektor an der Kasse von seinen Kunden zu erheben versuchen wird, wird einfach darum ausbleiben, weil die Kunden selber ausbleiben oder sich auf die billigern Plätze begeben werden. Es ist ein Heldenstück, wenn die berliner Bühnenleiter, beständig vom Pleitegeier umrauscht, am ersten September wieder zu den Originalpreisen zurückkehren wollen. Und es ist ein Skandal, wenn eine Stadtbehörde, die an der künstlerischen Solidität und dem künstlerischen Wachstum ihrer Gemeinde doch auch einiges Interesse haben sollte, solchen Wagemut damit vergilt, daß sie den Kühnen, die sich selbst verwunden, noch ein paar Wunden beibringt, anstatt nach Kräften zu ihrer Heilung beizutragen.

Theater der Ehe / von Theodor Lessing

1

Ehe ist ein Vorgang (nicht Zustand) der Desillusion einer Person bezüglich einer andern.

2

Eine moralische Definition der Ehe wäre diese: Ehe ist ein zwischen zwei Personen verschiedenen Geschlechts bürgerpolizeilich kontrollierter Kontrakt zwecks gegenseitigen Garantierens kraftersparender Abfindungen.

3

Glückliche Ehen gibt es nicht. Dagegen gibt es gute Ehen. Das sind solche, die lebenspolitisch nach dem „Gesetz des geringsten Kraftaufwandes", das heißt: mit einem Mindestmaß wechselseitiger Reibung geführt werden, ohne doch völlig in den Zustand des Einschlafens überzugehen. Die meisten Ehen aber werden dilettantisch geführt.

4

Es handelt sich also um die Auffindung des goldenen Schnittes zwischen Schlafen und Sich-auf-die-Nerven-fallen. Je primitiver Liebesleute sind, um so mehr nähert sich ihre Ehe dem Schlaf; je komplizierter, um so mehr nähert sie sich dem Kriege. Für das Gros ist die Ehe schon darum die erfreulichste Lebensform, weil es gleichgültig ist, ob Meier die geborene Müller oder Müller eine geborene Meier heiratet. Würde unter ihnen ein allgemeines Ehegesellschaftsspiel: Changez les dames! dekretiert, dann würde an Moral, an Geist, an der Weltgeschichte gar nichts geändert. Es kämen auch die selben Kinder zur Welt.

5

In allen wohlgelungenen Ehen beherrscht der eine Teil die Interessen des andern. Kann nicht der eine den andern einspannen, so müssen beide vor eine Idee eingespannt werden. Im übrigen gelingen nur Ehen, die auf Grund der ‚gemeinsamen Weltanschauung' geschlossen werden: Wein ist besser als Bier, und Sekt ist besser als Wein.

6

Unter Verheiratetsein und Verwandtsein, ebenso unter Befreundetsein versteht man die Erlaubnis, einer fremden Person diejenigen Impertinenzen und Beleidigungen ungestraft sagen zu dürfen, auf die im sonstigen Leben mit Recht Gefängnisstrafe oder Prügel gesetzt ist.

7

Daß die Ehe das Interesse der Moral beschützt, geschieht negativ, Augustin würde sagen: in Form der privatio boni. Die Ehe hat das Ziel, die Menschheit zu entsinnlichen. Eben darum herrscht in so vielen Familien die schlimmste moralische Verkommenheit. Ich meine natürlich: die Verkommenheit in Moral.

8

Wenn Maupassants Definition, daß die Ehe bei Tage ein Austausch schlechter Launen, bei Nacht ein Austausch schlechter Gerüche sei, auch viel für sich hat, so gibt es doch immerhin Gründe, die die Eheschließung verzeihlich machen; man denke auf seiten des Mannes zum Beispiel an die Bosheit der Kragenknöpfe.

9

Da der Mensch nur die Frauen der andern liebt, überhaupt begehrt, was er nicht haben kann, und nicht mehr ermüht, was er so wie so hat, so versteht man, daß die Einführung der Polygamie, wie man an den Türken sieht, die Menschen dem Ideal der monogamischen Ehe wesentlich näher bringt.

10

Die Dauer der Ehe hängt davon ab, wie lange sich die Desillusion hinzögert. Ein tautologischer Satz. Manche Leute haben aber nicht das mindeste Interesse an Menschenkenntnis. Ihre Ehen halten vor. Auch darf man an die Untröstlichkeit eines Mannes glauben, der das Glück hat, seine Braut gleich nach der Hochzeit zu verlieren. Das Zentralproblem der Ehe ist also (wie bei Theater und Liebe) das Problem der illusionserrettenden Distanz. Zunächst ist das eine Frage des Kapitals. Millionärsheiraten sind eo ipso ‚glücklich'. Wenn nur Frau und Mann je einen Flügel des Schlosses bewohnen und sich durch den Diener bei Besuchen einander melden lassen, so ist das Problem gelöst. Ebenso sind Theaterehen durchaus glücklich, wofern nur jeder Teil in einer andern Stadt sein Engagement hat. Damit ist die Distanz gewahrt. Außerdem hat jeder sein ‚Verhältnis', was beide naturgemäß dazu führt, sich auf dem Wege des Induktionsschlusses gleichsam experimentell von den wechselseitigen Vorzügen zu überzeugen und dem Ehegatten in unendlicher Annäherung näher zu kommen. Für die Strategie der Distanz — die alles Sichgehenlassen, Sichausschütten und alles moralische Negligee verbietet — eigne man sich Moltkes taktischen Grundsatz an: Getrennt marschieren und vereint schlafen.

11

Wo kapitalistische Distanzehe oder artistisch disziplinierte Ehe auf Abbruch unmöglich ist, da gibt es zum Glück ein illusionserhaltendes Hilfsmittel. Es ist das Rezept des Sichneuverliebens. Das ist für Lebenskünstler gar nicht so schwer. In dem Sichsattbekommen der Ehe in zwei Zimmern muß es kleine Ueberraschungen geben. Man verliebt sich immer neu in einander, so lange man sich noch nicht langweilt. Man beachte, zum Beispiel, das Phänomen der Familienaschenputtel. In jeder Familie gibt es eine Tante, eine Tochter, über deren Seelenleben sich keiner Gedanken macht. Plötzlich aber kommt ein Erfolg, die Bemerkung eines Fremden, unerwartete Anerkennung von

außen, und nun erscheint das Aschenputtel ‚in neuem Licht‘. Es ist selber ganz erstaunt, daß alle Welt es so geliebt hat. Es kommt also darauf an, die Aufmerksamkeit nicht einrosten zu lassen. Das ist der Trick aller Liebeskünstler. Bei sehr primitiven Männern genügt schon ein andres Band, ein neues Kleid, eine ungewohnte Kostümierung der Frau. Der Ehemann aber kaufe sich von Zeit zu Zeit sinnbetörende Schlipse oder lasse sich im äußersten Falle den Bart abnehmen. Für diese zweite Strategie der Ueberraschung, im Gegensatz zur Moltkestrategie der Distanz, nehme man die Politik Wilhelms des Zweiten zum Vorbild.

12

Aber auch im glücklichsten Falle liebt man einander nie gleichzeitig. Man liebt stets an einander vorbei. Die Konstellationen sind unendlich. Zum Beispiel: A liebt B; wird aber noch nicht wieder geliebt. (Eben darum liebt er ja noch.) Nun tröstet sich aus Verzweiflung A mit C, denn die Tatsache, daß A aus Leidenschaft für B fast umkommt, schließt nicht aus, daß er bei C, D bis N schläft. Sofort aber faßt B Eifersucht auf C oder N, also Liebe zu A. Dies ist für A und B der Moment des Sichfindens. Damit aber hat A die B satt und möchte zu C zurück, die aber inzwischen für D Interesse gefaßt hat. B ist mit Recht empört und beginnt, sich für E zu interessieren. Sobald A sieht, daß er B nun doch verloren hat, ist seine ‚rasende Leidenschaft‘ wieder da, und er tötet sich aus unglücklicher Liebe. Da die ganze Konstellation gar nicht ins Bewußtsein der Mitspielenden tritt, so heißt es zum Schluß: B hat As Leidenschaft nicht erwidert — der arme A ist an unglücklicher Liebe gestorben. Liebe und Ehe aber sind Beziehungen, die täglich neu erkämpft werden müssen, und wo noch Haß ist, da ist auch noch Liebe möglich und umgekehrt.

13

O ja, es gibt ‚ewige Liebe‘, vor der auch der Skeptiker tief die Stirne neigt. Jetzt meint ihr vielleicht, ich denke an die beiden Brownings, die zu Florenz wohl versorgt unter Kunstwerken saßen und sich aesthetisch goutierten. Oder ich dächte an Petrarca und Laura, Dante und Beatrice und all die andern berühmten Liebespaare, die keine silberne Hochzeit erlebten. Nein, ihre Theater der Liebe, samt Gift und Dolch, imponieren mir längst nicht mehr. Ich denke an eine Frau, die ihrem Manne vorspiegelt, dicke Bohnen, für zehn Pfennige täglich, äße sie für ihr Leben gern, damit nur ja er sich etwas Gutes gönne. Diese Treue- und Kameradschaftsideale haben, wie alle ‚Ethik‘, die Komödie der Leidenschaften entweder nie gekannt oder — und das ist das Höchste — bereits wieder hinter sich.

Das hamburger Theaterjahr / von Arthur Sakheim

Es ist gewiß keine Revolution passiert; Revolutionen halte ich für ausgeschlossen auf hamburgischem Boden. Aber eine Art Götzendämmerung im kleinen machen wir durch. Nicht daß der glorreiche literarische Klub ‚Oase' sich definitiv aufgelöst hätte; aber die erreichte Theaterkunst kann nicht mehr genügen. Der wirkliche Regisseur (und imaginäre Dramaturg) Berger hat denjenigen, die überhaupt empfänglich sind, über die Grenzen handwerklicher Spielleitung die Augen geöffnet. Allmählich aber degenerierte auch Bergers Weise zu selbstverständlicher Illustration. Und da entstand ihr ein natürlicher Widersacher in der Person eines Regisseurs, der zwar im Thaliatheater schafft, aber aus Intellektualität, Ethos und künstlerischem Vermögen neues Theater will. Es gibt hier bereits Leute, denen die Schönheit dieser neuen Manier einleuchtet. Das hat sich in dem Jahre gezeigt, auf das ‚Peer Gynt' und ‚Dantons Tod' ihre Schatten werfen. Anderseits klopft Carl Hagemann an die Tür. Also eine Krise. Die materielle Vorherrschaft des Geheimrats Bachur und der Seinigen darf nun bezweifelt werden; und die geistige Vorherrschaft Bergers zerfällt vielleicht schneller, als unbedingt nötig ist. Ja, die zum mindesten theoretische Verleugnung des Barons durch seine Apostel darf als Tragikomödie für sich gebucht werden.

Das nunmehr zehn Jahre alte Deutsche Schauspielhaus steht seit seiner Gründung im Zeichen der adogmatischen Reprise. (Man nennt das hier unnatürlich ‚Premiere'.) Wer die äußerlichen Zuckungen ins Auge faßt, wird allerdings die letztabgelaufene Spielzeit nicht als völlig typisch bezeichnen. Baron Berger hat in diesem Jahr am alten Ort auch qualitativ wenig geleistet. Absolut lebendig, wennschon nicht bis ins Einzelne durchgearbeitet, ja stellenweise verwaschen, waren nur ‚Die Räuber'. Oberflächlich gestalteten sich — was heute jeder Spatz vom Dache pfeift, seiner Zeit aber niemand von den süß betäubten Sarceys gemerkt hat — ‚Die Frau vom Meere' (trotz den Schauspielern) und ‚Nora'. ‚Egmont', ‚Hermannsschlacht' und ‚Per Bunkes Vorgeschichten' waren auswendig gelernte Mannigfaltigkeiten, wie man sie in irgend einem nicht allzu verwahrlosten deutschen Hoftheater ebenfalls sehen kann. Von den Regisseuren neben und nach Berger ist zu sagen, daß sie seine immerhin abenteuerliche Intuition und visionäre Kraft nicht besitzen. Max Montors Hauptmann-Aufführungen stachen von den Bergerschen durch eine gewisse Tendenz zur Zentralisation ab. ‚Die versunkene Glocke' geriet mythologischer als ‚Hanneles Himmelfahrt'; beiden aber fehlte es an innerlichem Frisson. Dagegen ward das dynamisch-theatralische Element zweckmäßig heraus-

gearbeitet. Den durch Montor erneuerten Ibsen-Inszenierungen Carl Heines — Gespenster, Hedda Gabler, Wenn wir Toten erwachen — mangelt die Symbolik, der Prometheusfunke; aber sie haben in ihrer strengen, bedächtigen Nüchternheit etwas ungemein Respektables und Menschenwürdiges. Nur ist es mir, als würde so Ibsen zu indifferent-positivistischer ‚Literatur'. Sehr interessant und unter großen Schwierigkeiten bewältigte und schliff dieser Regisseur die Mischung aus Maeterlinck und Bühnenspekulation: ‚Maria Magdalena'. Auf Alex Ottos Konto fallen Kory Towska und Victor Hahn. Les jeux ne valaient pas les chandelles. Ferner besonders ‚Fuhrmann Henschel' und ‚Sommernachstraum': beides Leistungen von bon sens und starkknochiger Daseinskraft; der ‚Sommernachtstraum' mit gründlicher, objektiver Berücksichrigung Reinhardts, Meiningens und des Gervinus. Ludwig Max inszenierte, neben Schwänken und Nichteinmalschwänken von Professionals und Dilettanten — mit dergleichen muß ja wohl gerechnet werden, solange man das Theater nicht vom unfruchtbaren Zuschauer emanzipieren kann — ‚Wenn der junge Wein blüht' auf leicht eingehende Art.

Adele Dorés tiefnervöse, irrationale, nur eben bürgerlich eingesponnene Ellida Wangel zeigte von neuem, wie schwer es ist, diese Seele zu klassifizieren. Ich liebe die wühlende Unruhe und die große Stille an ihrer Ella Rentheim und noch mehr an ihrer Irene. Sie beseelte die Elga mit eigener Vitalität, mit gierigen Raffinements, und vermochte selbst Sudermanns Sünderin Brigolla für ein Drittelchen Minute interessant zu machen. Franziska Ellmenreichs überzeugte Integrität bewährte sich in Björnsons Frau Arvik und ließ bei Ibsens Frau Alving kalt; am stärksten wirkt doch diese Künstlerin da, wo man diplomatisch, klar, untadelig in der Technik zu sein hat. Nhil ist ein köstlicher Arvik; im ‚Egmont' ein malerischer Alba; als Borkman bedeutsam; als Arnold Rubek ohne persönlichen seelischen Rhythmus; für den Ejlert Lövborg doch wohl weniger geeignet als für den Gerichtsrat Brack; im übrigen, ob bei Ibsen oder bei Sudermann, schauspielerisch reich. Franz Kreidemanns mutige, der Petrifizierung ausweichende Charakteristiken — sein tiefintimer Franz Moor, der mehr intelligente als mirakulöse Mephisto, der Callotisch-Hogarthische Flachsmann, sein Oberlehrer Arnholm, für den mir kein Epitheton einfällt, und der mit Recht mehr im Stile Wilbrandts als Maeterlincks gehaltene Appius — seien als sehr rühmliche Begebenheiten verzeichnet. Montors Franz Moor ist dialektisch verbrämte Tradition. Stets aber wirkt dieser Aperçukopf klug. Er weiß selbstlos zu sein als Doktor Wangel, arbeitet mit blendenden Mitteln als Ventidius Carbo und Cesare Borgia, scheint mir ausgezeichnet als Schreiber Vansen, aber als Oswald Alving nicht innerlich genug. Drei bis vier bedeutsame Stützen verlassen das Haus. Nelly Hönigswald (die an die

Burg geht), kein Liebling des Publikums, keine Blenderin, weit mehr Künstlerin als Routiniere, eine Legierung aus Pensionsvorsteherin und manufacture royale de France (ich muß an eine Lehrerin aus Sèvres denken), mit Geist und Kultur begabt. Ferner Julius Brandt, ein verlockender Zuckerbäcker der Charakterkomik, der in Hamburg ein neues Theater gründen will, und Fräulein Charlotte Voigt, die sich leider nach Stuttgart engagiert hat.

Die künstlerische Bilanz des Thaliatheaters ist geeignet, mich in Versuchung zu führen. Das möge es also in erster Linie Leopold Jeßner danken, dessen nicht feurige, aber nachdenksame Lösungen der Probleme ‚Peer Gynt' und ‚Dantons Tod', dessen liebevoll umflochtener ‚Daniel Hertz' an dieser Stelle mit Anerkennung charakterisiert worden sind. Die geplante Uraufführung von Andrejews ‚Anathema' unterblieb. Daß Jeßner Henri Batailles ‚Nackte Frau' nur eben im Geiste des Thaliatheater-Parisertums inszeniert hat, nehme man ihm nicht übel; auch, daß er Siegfried Heckschers leblosen ‚Karl den Ersten' nicht zu retten imstande war. Wohl aber, daß er für die Stobitzer und Konsorten verantwortlich zeichnet. Solche Fourage in usum der Zurückgebliebenen paßt am wenigsten in die Stimmungssynthese Soria-Moria-Schloß. Zugstücke der Saison waren wohl die hier aufgeführte Turfkomödie von Lothar und Saudek und die ‚Ketten' von Herrn Reichenbach. Diese ‚Ketten', Batailles ‚Skandal', Bahrs berückend ersonnenes ‚Konzert' wurden von Flashar herausgebracht — Reichenbach am ädaquatesten, die andern manierlich. Im ‚Konzert' bewunderte ich die Leistung von Roberts, dessen automatische Komik, dessen klappriger, abschnappender Rhythmus, dessen Simplizissimusstil hier (wie auch sonst) eminent zur Geltung kamen. Dabei ist Herr Roberts nichts weniger als ein großer, er ist kaum ein origineller Schauspieler; ja, sein Talent besteht in Unoriginalität: er parodiert ruhmreiche Kollegen, Giampietro und Ludwig Max, und outriert Naturalismen.

Soll ich noch über die Stadttheater reden? Das hamburgische müßte sich mit ruhigem Gewissen Opernhaus nennen. Seinen ‚Guiskard' konnte man nicht ernst nehmen; ‚Der Tor und der Tod' wurde relativ zulässig gegeben. Das Schauspielpersonal ist fast immer im altonaischen Idyll tätig. Ueber dessen Repertoire entrüsten sich aber schon die bürgerlichsten Rezensenten. Ein hier häufig gespieltes Stück von Kurt Küchler war durchaus nicht die harmloseste Uraufführung, ist aber ganz im Spiritus einer Bühne gehalten, die aus Schnitzler bergamaskischen Venedig macht. Ab und zu passiert auch Schöneres — womit nicht Otto Borngräbers ‚Erste Menschen' gemeint sind; aber der etwas magere ‚Don Juan' von Otto Anthes wäre so eine Ausnahme. Vor allem jedoch Taegers Fuhrmann Henschel, das angesichts der unendlichen Gemeinheit röchelnde große Kind; desselben Künstlers feiner,

doch nicht überfeinerter Rosmer, und noch eine Gestalt, voll von selbstverständlichem Humor, die ihren groben literarischen Kanevas Dreyer dankt. Im übrigen fast durchweg zäher Brei, preußische Provinzbühne. Da nützt wohl kein Murren mehr.

Neues Theater und Schillertheater pflegen ein vorwiegend bourgeoises Repertoire. Dennoch machte sich die Direktion des Neuen Theaters nicht die ganze Zeit zum Herold anerkannter Größen und Nullen. Sie wagte zwei noch ein bischen reichlich chaotische Arbeiten von Robert Walter-Freyr, dafür du côté gauche die sehr verunglückte ‚Inge von Rantum' des Herrn Boy P. Möller, einer hiesigen Autorität auf dem Gebiete des Friesischen. Das Schillertheater hätte beinah Herbert Eulenbergs ‚Halben Helden' den Altonaern oder Hamburgern vorgeführt. Beinah: — die Methode könnte eigentlich auch schon als veraltet gelten. Beinah: — Alfred Freiherr von Berger darf also doch mit Gotthold Ephraim Lessing konkurrieren.

Russische Tänzer / von Fritz Jacobsohn

Es war, als ob sich eine heiße, rote Welle brausenden, dampfenden Blutes über die Bühne ergösse. Die Bretter knisterten zitternd unter den spitzigen, trippelnden Pirouetten, die so geziert unnatürlich sind, und krachten ächzend unter stampfenden Beinen bogenschwingender Horden, die wie die wilde Jagd daherstürmten ... Die russischen Tänzer aus Petersburg und Moskau möchte ich nicht Ballettänzer nennen, denn mit ‚Ballet' in unserm Sinne haben sie nichts zu schaffen. Wie bei aller großen Kunstübung vergaß man auch bei den Tänzen der Russen das dumme Wort ‚Technik'. Hier wurde nicht gearbeitet und transpiriert, hier wurde im Tanz ein zweites Leben geführt — oder vielleicht auch das wahre Leben. Denn das Leben dieser Menschen fängt erst im Tanz an. Sie toben und schmeicheln, lachen und weinen, drängen und bitten im Tanz. Ihre Körper scheinen biegsam und weich wie Wachs und sind doch sehnig und hart wie Eisen. Es gibt keinen Affekt, den sie nicht im Tanz auszudrücken vermögen: von der Tragik über orgiastischen Taumel hin zur komischsten Tölpelei. Das waren entfesselte Leidenschaften, vor deren Gewalt einem bange werden konnte, ein Verbrennen bis zur völligen Ermattung, bis zum letzten Atemzug. Oder berückende Grazie im flatternden Hauch, immer neue Gestaltung in der Ausdeutung der Musik, ein Aufdecken ungeahnter Urkräfte und zugleich ein restloses Ausschöpfen.

Am schönsten waren die Russen, wenn sie vom Anfang aller Musik, vom Rhythmus, gepackt wurden und nun, wie von unsichtbaren Mächten getrieben, in allen möglichen Stellungen über die Bühne rasten. Darüber sind aber wundervolle Einzelheiten, die Kostbarkeit

und Echtheit der Kostüme, der Geschmack der Dekorationen und die tausend Feinheiten im Detail nicht zu vergessen. Man lächelt ein wenig, wenn ein großer Kasten behutsam von Dienern hereingetragen wird. Man lächelt aber nur einen Augenblick. Denn plötzlich springen die Türen auf, und man sieht Kleopatra, auf seidenen Kissen gebettet, mit seidenen Tüchern angetan, daliegen. Jetzt wird sie von zwei Männern aufgerichtet — und nun beginnt sie sich zu entkleiden. Tücher von Seide, in bunt schillernden Farben, fallen, langsam, bedächtig, eines nach dem andern, und werden von tanzenden Dienerinnen im Fluge entführt. Goldene Spangen werden gelöst, die nackten Füße entgleiten goldenen Sandalen: in einsam-stolzer Pracht steht Kleopatra, aus ihrem seidig-goldenem Gefängnis befreit, vor den erstaunten Blicken. Salome, Prinzessin aus Morgenland, was bist du mit deinen sieben Schleiern dagegen! Der diesen Schönheitstraum ersinnen und inszenieren konnte, ist ein großer Künstler.

M. Fokine nennt sich Balletmeister und zeichnete als ‚Arrangeur der Gruppen und Tänze', die beim Gesamtgastspiel der Russen am Theater des Westens aufgeführt wurden. Man denkt unwillkürlich an den Tanzdresseur mit Kniehosen und Escarpins und lernt in Fokine einen der bedeutendsten Regisseure der modernen Bühne kennen. Von allen Kulturen ist er beleckt, ein Aufsammler und doch ein Neugestalter. Er holt aus den Massen das Letzte an Energie und Feuer heraus und spielt kleine und kleinste Gruppen in sinnvollen Verbindungen gegeneinander aus. Es gibt keine Bewegung des menschlichen Körpers, die er nicht tänzerisch verwerten könnte. Dabei hat er Einfälle, die gerade deshalb so genial sind, weil sie zum Greifen nahe liegen. Wer hätte in Deutschland daran gedacht, den Manen Schumanns zum hundertsten Geburtstag eine so feine Huldigung zu bringen, wie die Russen es mit dem Tanzgedicht ‚Karneval' taten? Wir schreiben diese muffigen Jubiläumsartikel, Ladenhüter, die aus Lexiken und Biographien wiederkäuen, und begnügen uns damit. Nur das berliner Opernhaus macht eine löbliche Ausnahme. Das plant nämlich zuerst als bemerkenswerte ‚Novität' (das heißt: nach der Indianeroper ‚Poia') die Aufführung von Schumanns ‚Genoveva'. „Schumanns Schmerzenskind", hieß es damals anreißerisch, „das Werk, dessen dramatische Kraft zwar gering ist, dessen wundersame, echt Schumannsche Lyrik aber eine Wiederaufnahme des Werkes immer wieder rechtfertigt." Aus diesem Plan wurde bald darauf der ‚Plan', im Anschluß an eine Feier den ‚Manfred' aufzuführen, wozu — wer zweifelt? — ein ungeheurer Grad von Initiative gehört hätte. Daß aber auch hieraus nichts wurde, dafür sorgte ein gütiges Geschick, indem „wegen mehrfacher Erkrankungen im Personal die geplante Schumann-Feier auf einen spätern Termin verlegt werden mußte. Sie wird in einer der Manen des Meisters würdigen Weise nunmehr

für Anfang September vorbereitet werden.“ So blieben wir denn für alle Zeiten von dieser ungebetenen, der Manen des Meisters würdigen Feier verschont. Die Russen aber haben sich den ‚Karneval‘ vorgenommen, ihn geschickt instrumentiert und diese köstlichste aller Balletmusiken auf einem grünen Hintergrund im Reifrock und Biedermeierfrack an unsern Augen vorbeiwirbeln lassen, daß es eine Lust war. Die Davidsbündler mit ihrem Anhang gaben sich ein Rendezvous, bei dem es graziös, neckisch, ausgelassen, sentimentalisch und weinfroh zuging, bis der Großvater die Großmutter nahm und das Licht verlosch. Das war ein Jubiläumsartikel, eine Hundertjahrfeier, die man sich gefallen lassen konnte. Auf die Feier des Königlichen Opernhauses aber verzichten wir alle gern.

Don Carlos in fünfzehn Minuten / von Trinculo

Ein Besucher der Neuen Freien Volksbühne hat sich neulich bitter darüber beschwert, daß eine Nachmittags-Vorstellung von ‚Medea‘ im Deutschen Theater nur sechzig Minuten gedauert habe, nachdem man ein paar Monate früher für den ‚Fiesco‘ nicht viel mehr Zeit gebraucht habe.

Der königliche Garten von Aranjuez

Domingo: Die schönen Tage in Aranjuez
sind nun zu Ende, wie es Brauch.

Carlos: O wäre diese Vorstellung es auch!
Denn Mönch, je mehr ich deine Kutte anseh,
je stärker sehn’ ich mich nach Freibad Wannsee,
nach Kühlung in dem Element, dem nassen:
Wo alles liebt, kann Carl allein nicht hassen.

Domingo: Wenn Eure Hoheit sich des letzteren
Turniers zu Saragossa noch entsinnen . . .

Carlos: O Friedrich Kühne, hebe dich von hinnen!
Da von der Stirne rinnt des Schweißes Träne,
so glaub ich, kürzen wir heut unsre Szene.
Du gehst zum Bier in einen kühlen Keller,
und Roderich kommt diesmal etwas schneller.
(Domingo ab)

Posa (stürzt vor): Sie sehn, mein Carlos, wie ich eilig bin:
Im Garten wartet schon die Königin.

Carlos: In der Umarmung heilt mein krankes Herz!

Der Hofstaat der Königin

Königin: Bei dreißig Grad in Gartens kühlem Schatten
erwart’ ich Carlos, Posa, meinen Gatten.
Das lange Warten wird mir stets ein Graus sein . . .
Besonders heut: um Vier muß alles aus sein.

Carlos (stürzt vor): So ist er endlich da, der Augenblick . . . ?

Posa (ihm nach): Der König! Fort! Sonst faßt er Sie beim G'nick.
Philipp: Was? So allein? In dieser Einsamkeit?
Dafür vergönn' ich dir acht Wochen Zeit,
fern von Madrid darüber nachzudenken . . .
Königin: O Gott, du willst mir einen Urlaub schenken?
Leb wohl, Madrid. Ich pfeife auf Iberien.
Den Koffer, Eboli: ich geh auf Ferien.

Thronsaal mit Ventilation

Carlos: Mein Vater, schicken Sie mich doch nach Flandern!
Philipp: Wie, was? Auch du willst jetzt auf Urlaub wandern?
Ich ahne schon — mein Geist bringt mir Erhellung:
du willst nach Brüssel auf die Weltausstellung.
Carlos: Mein Vater, schmiede nicht zu sehr das Eisen!
Dein Harry kann auch ohne Urlaub reisen.
Philipp: Willst du mit Drohungen Erfolg erzielen?
Die Vorstellung hier nicht zu Ende spielen?
O Carl, wie kam dir plötzlich der Gedanke?
Vernimm des Vaters Worte: solche Kranke
wie du, mein Sohn, verlangen gute Pflege
und wohnen unterm Aug' des Arzts. Du bleibst
in Spanien; der Herzog geht nach Flandern.
Alba (in Reisemantel und der Gestalt Paul Wegeners):
O sei bedankt, mein König und mein Held,
den Schlafwaggon hab ich bereits bestellt.
Voll Frohsinn zieh' ich in die Welt hinaus.
Carlos (leise): Gemeinheit! Trottel! (Laut) Mein Geschäft ist aus!

Bei der Eboli

(Die Prinzessin, in einem der Jahreszeit entsprechenden Kostüm, spielt die Laute. Er klopft)
Eboli: Herein! Wer will mich wieder plagen?
Herein . . .
Carlos: Du mußt es dreimal sagen.
Eboli: Drei Mal? Nein, Prinz, das ist mir widerwärtig:
Auf die Art werden wir heut gar nicht fertig.
Carlos: Wo bin ich? Gott, noch immer im Theater?
Noch immer bei dem niederträcht'gen Vater?
Noch immer in dem finstern Loch, dem alten,
dem Reich der Bassermannischen Gestalten?
(Zur Eboli) So wagen Sie den Schritt. Erlassen Sie
mir eine Rolle, die ich durchzuführen
heut ganz und gar verdorben bin. Dafür
soll mich die schleunigste Entfernung —
Eboli (den Atem einziehend): Carlos, wo waren Sie indessen?
Carlos (stürmisch): Wir fahren dann zusammen essen.
Wir lenken unsre Liebesbarke
hinaus zum holden Lunaparke.
O teures Mädchen, das ich mir ersehne,
sei nur nicht zornig, mach mir keine Szene.

Eboli: O Prinz, was das für eine Narretei ist:
Ich bin ja froh, wenn dies hier erst vorbei ist.

Olivarez (tritt auf): Verzeihung, wenn ich störend greife ein
in diesen Auftritt à la Allenstein.
Bevor die Königin zog zur Sommerfrische,
ließ sie den Zettel hier auf meinem Tische.
(Liest): Der Dame Eboli tut schleunigst kund:
Entziehen muß ich ihr das Schlüsselbund.
Sie liefre ab — so lernt sie endlich mores —
des Hauses Schlüssel und des Korridores.

Eboli (aufjauchzend):
Hier sind sie schon! Fürwahr, das kann mir passen:
Die Direktion hat endlich mich entlassen!

Carlos (wild): Wen würd' es wundern, wenn der Zorn mich packte?
(Zur Eboli) Was machst du, Holde, nun?

Eboli: Neue Kontrakte!
Leb wohl, mein Prinz! Und wünschst du mich zu finden,
so grüß im Herbste mich unter den Linden.
Victor Barnowsky ruft mich zu den Seinen:
So üb' die Kunst in Zukunft ich im ‚Kleinen'. (Ab)

Carlos: Nein, das ertrag ich nicht, das ist zu viel.
Man rufe schleunigst ein Automobil.
Hinaus, hinaus, wo grüne Bäume sprießen:
Ich lasse Phlipp und die andern schießen!
Mag, wer da will, mit Schminke sich bekleben:
Ich muß, ich muß, und kostet es mein Leben.
Wohin ich geh, erfährt man durch die Zeitung.
(Stutzt, bleibt stehen) Und keine Dame zur Begleitung?

Schluß

Philipp (allein): Nun gib mir keinen Menschen, güt'ge Schickung!
Verreist sind alle zur Privaterquickung . . .
Doch, Publikum: die Presse darfs nicht wissen,
sonst werden die Verreisten sehr verrissen.
Die Kön'gin weilt im Wald von Friedrichsroda.
Im Harz trinkt Alba Selterser und Soda.
In Binz ist Lerma, bieder, treu und schlicht.
Wo Carlos sich befindet, weiß man nicht.
Doch halt, den Posa könnte ich mir fassen. (Klingelt)
Ungangemeldet wird er vorgelassen,
damit ich ihn dann um so strenger richte.

Posa (hinter der Szene): Albert, Adieu! Ich reise und verzichte.

Philipp: Das gibt den Rest! Das ist mir doch zu stark!
Jetzt geh' auch ich zu Schiff nach Dänemark.
Leb wohl, du Schminke, fette, schmierige. (Zum Portier)
Das Mein'ge tat ich: tun Sie nun das Ihrige.
Vergnügt begeb' ich mich zur Sommerfeier.
(Zum technischen Personal) Ihr — bleibt gesund — und
hole euch der Geyer!

Rundschau

Arnold und Waßmann

Die Krümmungen einer Linie sind es, die die Gemeinsamkeiten und Unterschiede aller Komiker Reinhardts berühren: des Grotesken. Sie biegt sich von den seelisch noch unbeherrschten, bizarren Gliederverrenkungen Großmanns hinüber zu Gottowts aaliger Gewandtheit, die aber schon einem inneren Takt gehorcht und sich zu ekstatischem Krampf zu steigern vermag (sein Bürger in der ‚Judith'), schwingt sich hinauf zu Biensfeldts gepreßt überlegenen, geduckt stolzen, bescheiden intriganten, demütig pfiffigen, höflich frechen, dumm eingebildeten Gestalten und endet bei Viktor Arnold und Hans Waßmann.

Denn auch ihre Kunst war anfangs nur eine groteske, parodistisch-phantastische. Sie brachte in alle Menschen etwas überwirklich Schrullenhaftes hinein, das leise an die Art erinnern mochte, mit der E. T. A. Hoffmann seine Philisterwelt ins Gespenstische zerrte. Auch an barocke Spießerporträts Kellers konnte man denken. Während aber die Phantasie Großmanns und Gottowts sich fast ausschließlich in der körperlichen Gebärde auslebte — bei Biensfeldt trat schon die Wortbildung hinzu — war sie bei Arnold und Waßmann in die Sprache übergegangen. Man muß Arnolds krächzenden, krähenden Bürgermeister von Krähwinkel, seinen trocken plappernden griechischen Professor aus ‚Wolkenkuckucksheim', seinen mürrisch brummenden Hausknecht in ‚Cristinas Heimreise' gehört haben, um zu verstehen, daß vor allem sprachliche Nuancen diesen Figuren ihre überwirkliche Wirklichkeit gaben. Allerdings wurde der Eindruck durch Arnolds Körperlichkeit nicht unwesentlich gesteigert. Aber weniger durch die Gebärde im eigentlichen Sinne, als durch die unaufdringliche Verwertung seiner gegebenen, dieser gedrückten, in sich zurückgekrochenen Gestalt.

In noch stärkerm Grade ließ sich Waßmann von sprachlichen Eingebungen leiten. Manche Beurteiler haben sogar gesagt, seine ganze Komik bestehe in der Gewohnheit, den unbetonten Satzanfang energisch, den betontern Schluß energielos zu sprechen. Also nicht, wie üblich, die Rede anschwellen, sondern versickern zu lassen. Nach ihnen wäre Waßmanns Kunst nur ein einziger, unfruchtbar gewordener, weil zu bloßer Technik erstarrter Einfall. Die so sprechen, vergessen aber, daß sie die Drolligkeiten dieses mutvollen Auftrumpfens und feigen Zurücksinkens, dieses plötzlich abreißenden Gedächtnisses, dieser ihren Geist schon im Entstehen aufgebenden Entschlüsse nur bei den hirnlosen, wortverdrehenden Trotteln Shakespeares (allerdings auch beim Hofmarschall Kalb) gesehen haben, und daß gerade in der letzten Zeit Waßmanns Kunst sich nach zwei Seiten hin erweitert hat.

Schon bei seinem Zettel wurden die Mittel, Borniertheit zu zeichnen, breiter, drastischer. Es entstand eine runde, saftige Handwerkergestalt, die mit Behagen in

ihrer Beschränktheit herumpatschte. Diese Entwicklung zu saftigerer Drastik ging über den Gelegenheitsdichter in den ‚Sozialaristokraten‘ bis zum Christoph Schlau. Versprechender noch scheint mir die Vertiefung Waßmanns ins Schlicht-Menschliche hinein zu sein. An seinem Kanzler Eloi (im ‚Guten König Dagobert‘) gelang es ihm, auch das Rührende der Beschränktheit aufzuzeigen, das Stille, Bescheidene einer treuen Hundeseele. Hier wie dort zeigte sich das Bestreben, nicht mehr die barocken Verzierungen des Charakters zu gestalten, sondern die Grundfläche, sich nicht mehr in Schnörkeln auszuleben, sondern in der geraden Linie. Diese Kerle bekamen alle soviel Allgemeinmenschliches mit, daß man sie sich auch in andern Situationen als denen des Lustspiels denken konnte, was bei frühern Gestalten Waßmanns unmöglich war; daß sie neben dem dramatischen episches Interesse erweckten, ein Interesse an ihrer Vergangenheit und Zukunft. Welche Rollengebiete sich Waßmann künftig erschließen werden, ist schwer vorauszusagen. Ich glaube, daß sie in der Richtung des Bauern aus Hebbels ‚Diamant‘ liegen werden, wenigstens dann, wenn die frischen Zweige seiner Begabung: saftige Drastik und zarte Schlichtheit ineinander wachsen sollten.

Früher schon vereinfachte sich Viktor Arnolds Kunst. Man spürte die Fähigkeit, einen komischen Charakter ganz auf schlichte Menschlichkeit zurückzuführen, bei ihm bereits in Gogols ‚Heiratsgeschichte‘. Der liebende, stets zurückgewiesene Admiral dieser Komödie wurde in Arnolds bescheidener Darstellung ein Mensch von so kindlich staunender Ergriffenheit, daß man sofort den Weg dieses Künstlers voraussah. Den Weg zum Stillebenkomiker. Sein Wagner schritt ihn weiter, sein Polonius schritt ihn zu Ende. Arnolds Gestaltung schien nämlich diese Menschen in ihre ihnen selbst unbewußte Torheit wie in einen schützenden Mantel einzuhüllen, der die Rauheiten der Außenwelt von ihnen abwehrt, der sie ein Stilleben für sich führen läßt. Alle krausen Seltsamkeiten waren nur noch Beleuchtungsnuancen in dem Bilde einer hilflosen Abwesenheit, einer fast seligen Verklärtheit. Die schauspielerischen Mittel waren als Heiterkeitserzeuger ausgestaltet. Was wirkte, war nicht mehr das äußerliche Gehaben der Menschen, nicht mehr dies und nicht mehr das, keine verschrobene Angewohnheit, sondern ihre runde, allseitige Wirklichkeit. Von ihrem Dasein ging scheinbar ihre Wirkung aus, nicht von ihrer Verkörperung. Und diese Wirkung war: ein Lächeln gerührter Freude.

Wo wir Waßmann noch hinwünschen, da steht Arnold bereits. Alle drastischen und zarten Elemente seines Wesens haben sich zu restloser Einheit geläutert. Sein Rollenkreis ist darum nicht etwa schon ausgemessen. Man wünscht sich von ihm neben dem Friedensrichter Schaal und überhaupt allen Gestalten mit kleinen geistigen Defekten auch solche, deren Beschränktheit in den Charakter übergegangen ist und diesen stachlich macht. (Im Gegensatz zu Waßmann, der freudiger, harmloser wohl die Beschränktheit des Verstandes, aber nur die Torheit der Seele ausdrücken kann.) Von

Arnold also die Misanthropen einer verdrossenen Kleinbürgerwelt. Herbert Jhering

Das zürcher Theaterjahr

Es ist kein erfreuliches Amt, über das zürcher Theater nach Berlin zu berichten; für den großen Teil des Publikums und der Presse gilt man nun einmal in diesem Falle als der ‚berliner Kritiker‘, der schon an und für sich des literarischen Raubmords verdächtig ist. Das soll mich aber keineswegs hindern, die traurige Geschichte vom Niedergang des hiesigen Theaters zu erzählen. Der Niedergang ist ein doppelter. Die seit Jahren chronischen Defizitis hat nun auch den künstlerisch-literarischen Körper angegriffen und breitet sich karzinomartig aus.

Die künstlerische Tätigkeit! Die Oper hält sich auf einer braven Höhe. Wir sahen ‚Madame Butterfly‘ in schöner Aufführung und langweilten uns nach Kräften bei dem lyrischen Drama ‚Misé Brun‘ von Pierre Maurice. Ein Märchenspiel ‚Prinz Goldhaar und die Gänsehirtin‘, von einer gewissen Anna Roner einem Grimmschen Motiv nachmißbildet und von dem zürcher Komponisten Hans Jelmoli in prachtvoll feine Musik gesetzt, war unleugbar der Kulminationspunkt der musiikalischen Saison.

Aber das Schauspiel! Die Lücke, die der Weggang hervorragender künstlerischer Kräfte gerissen hat, ist nicht ausgefüllt worden; man anfängert sich in geradezu erschreckender Weise durch und begeht die gröbsten künstlerischen Mißgriffe. Statt ein Drama Schillers in vornehmer Darstellung herauszubringen, gibt man innerhalb acht oder zehn Wochen alle seine Dramen in bösartigen Aufführungen und wagt das eine Ehrung des dramatischen Genies zu nennen. Wir sahen eine Faustaufführung, die im Wollen bemerkenswert, in der Tat eine szenarische und künstlerische Unmöglichkeit war. Uraufführungen gibt es nur, wenn sie eidgenössisch oder lokalzürcherisch abgestempelt sind. Von Konrad Falkes Einakter ‚Michelangelo‘, der im Dezember über die Bretter ging, soll lieber nicht gesprochen werden; Rudolf Wilhelm Hubers einaktiges Lustspiel ‚Das blaue Tännchen‘ mag in seiner Harmlosigkeit registriert werden; nur die Aufführung von Karl Friedrich Wiegands einaktiger Tragödie ‚Der Korse‘ darf mit Genugtuung verzeichnet werden, weil sie einen erheblichen Fortschritt gegenüber der ‚Winternacht‘ desselben Autors bedeutet. Was sonst das Schauspiel bot, wird in jeder kleinen Provinzstadt Deutschlands heutzutage besser gegeben. Die Klassikeraufführungen versagten vollkommen; einzig das Konversationslustspiel war annehmbar. Der Mangel an künstlerischen Kräften, der mit jener anfangs erwähnten Krankheit in Zusammenhang steht, mag die Hauptschuld tragen. Von dem gesamten Personal berechtigt einzig und allein Robert Marlitz, der uns einen verständnisvollen Mephisto zeigte, zu Hoffnungen; vielleicht darf noch Maria Veras Leistung als Frau Jsot Erwähnung finden.

Woher nun ein solch wahrhaft erschreckendes Resultat? In erster Linie muß es der Direktion zur Last gelegt werden, die den an sie gestellten Anforderungen offen-

bar völlig hilflos gegenübersteht. Beispiele hierfür: Nach einem Erfolge wartet man prinzipiell acht bis vierzehn Tage bis zur zweiten Aufführung (wobei nicht unerwähnt bleiben soll, daß diese Gepflogenheit meistens dann angewendet wird, wenn die Direktion nicht selbst die Regie führt). Novitäten gelangen erst nach Zürich, wenn sie anderswo längst abgespielt sind; dafür wird dem Publikum des öftern ‚Madame Bonivard‘ und ‚Doktor Klaus‘ serviert. Die Schauspieler werden überlastet, ohne rationell ausgenutzt zu werden; so steht die Schauspielbühne des Stadttheaters durchschnittlich zwei- bis dreimal wöchentlich leer. Die Operette — überall eine heilsame Medizin gegen Geldbeutelschrumpfung — ist grundschlecht. Die Schauspielpreise sind in unrationeller Weise erhöht worden. Bei solchen Zuständen mag das zürcher Publikum, das gar nicht so indifferent ist, wie man es hinzustellen beliebt, mißmutig und theaterunlustig werden.

Die zweite Schuld trifft eine ihre Pflichten verkennende Kritik, die an der Inszenierung mitarbeitet und sich dann nicht entblödet, über ein solches Stück eine dithyrambische Kritik zu schreiben, was man dann Kunsterziehung des Publikums nennt. Die Folge von all dem ist notgedrungen ein weiteres Riesendefizit: man spricht von siebzigtausend Franken in der letzten Saison — und das bei einer städtischen Subvention von achtzigtausend Franken jährlich und keiner Konkurrenz. Der Versuch einer Aktien-Emission verlief kläglich. Aber das zürcher Publikum wäre auch närrisch, wenn es vor einer völligen Reorganisierung der zürcher Theaterverhältnisse der jetzigen Direktion auch nur einen Rappen bewilligte. Felix Pinus

Zusammenbruch

In einer der Einleitungen seines Skizzenbuchs ‚Aus der Mappe‘ läßt Herman Bang fragen: Wie viel Mittagsgesellschaften haben Sie bereits arrangiert, Herr Bang? Man kann kein Buch von Ihnen aufschlagen, wo die Leute nicht bereit sind, zu Tische zu gehen. Und er antwortet: Wo anders sollte ein Romanschriftsteller Menschen treffen, sie treffen und entschleiern, als dort, wo sie zusammen kommen? Auch in seinem Roman ‚Zusammenbruch‘ (bei Hans Bondy in Berlin) wird ausreichend gegessen und getrunken; treffen sich die Menschen bei Tisch und bei festlichen Gelegenheiten und geben die Geheimnisse ihres Wesens preis. Aber in den Mittelpunkt hat er da etwas gestellt, das durch seine weitreichenden Einbeziehungen der verschiedensten sozialen Schichtbildungen noch geeigneter erscheint als etwa die Tafel der alten Exzellenz im ‚Grauen Hause‘, die Menschen zusammenzubringen und das große Bild des Lebens einer ganzen Stadt und einer ganzen Gesellschaft zur Wirklichkeit des Daseins zu zwingen. Im Mittelpunkt dieses Romans steht das Theater. Nicht die Welt der Kulissen und der Schminke, sondern das Theater als wirtschaftlicher Organismus in der fließenden Wechselwirkung mit dem gesamten wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Zusammenhang einer Stadt und einer Epoche: Kopenhagens in der Gründerperiode zu Beginn der achtziger Jahre. Der Charakter und das Schicksal dieses echten

Gründerunternehmens läßt im Bilde Charakter und Schicksal der Umwelt, aus der es hervorwuchs, läßt die ganze Hoffnungslosigkeit dieses kleinen verstümmelten Landes schauen. Es will seine Wunden in einem Rausch der Entwicklung, zu der ihm Raum und Mittel fehlen, vergessen. Wir sehen nun, wie diese Talmi-Entwicklung von gerissenen Unternehmergenies vorgeschwindelt wird. Wir sehen Dänemarks beste Jugend, die an den Fiebertraum einer großen Zukunft glaubt und Baumeister dieses Luftschlosses sein will, bis sie beim Hereinbrechen der Krisis merkt, daß sie den Grund nicht gekannt hat, auf dem sie bauen wollte, und daß sie nur den Vorspann für die zweifelhaften Macher dieser Entwicklung abgegeben hat. Und der Rest ist Mutlosigkeit, Verzweiflung. Ein weites Kulturbild schafft Bang so mit seiner großen, mitten im Leben stehenden Kunst. Er veranschaulicht das ganze Spiel der Kräfte, das die Epoche und ihr Schicksal wirkt. Alles ist lebendig in diesem Buche; denn alles ist in stetem Fluß. Wie durch immer geöffnete Türen geht der Strom des Lebens. Es ist wundervoll, wie Bang mit dem ungeheuern Organismus des Theaters vertraut ist, und wie er den Leser mit ihm vertraut macht. Und wie er dann unmerklich, ohne aus seiner unerschütterlichen Reserve herauszutreten, die Sinnbildhaftigkeit der realen Vorgänge wahrnehmbar werden läßt. Dieser Roman „Zusammenbruch“ (Stuck, Verputz lautet der glücklichere dänische Titel) ist in seiner kritischen Stimmung weit mehr eine spezifisch dänische Angelegenheit als irgend eine andere Schöpfung Bangs. Aber man wird ihn auch bei uns nicht entbehren wollen, weil er geeignet ist, dem Problem der pessimistischen Lebensstimmung Bangs auch von der Seite der nationalen Bedingtheit beizukommen. Und vor allem ist es, da Bangs Leben so eng mit der Welt des Theaters verbunden war, auch interessant durch die eindringliche Beleuchtung des Theaterwesens. Das dänische Original erschien 1887.

Peter Hamecher

Graf Ehrenfried

Vor kurzem erschien, bei Erich Reiß, das Lustspiel ‚Graf Ehrenfried‘ von Otto Hinnerk. Im Jahre 1903 ist die erste Fassung des Stückes, bei Sauerländer in Aarau, erschienen, am 26. Oktober 1905 ist sie an dieser Stelle besprochen worden. Ein Vergleich der beiden Ausgaben bietet ein paar interessante Einblicke in das Schaffen und die Entwicklung des Dichters; er zeigt, daß der Dichter sich die Mühe einer vollständigen Umarbeitung genommen hat.

Vor allem macht sich in der neuen Fassung eine Vereinfachung und Konzentrierung der Handlung auf den einen Helden, auf Graf Ehrenfried bemerkbar. Eine Vereinfachung auch schon rein äußerlicher Art: früher waren es fünf Akte, die in acht Bühnenbilder zerfielen. Heute gliedert sich das Lustspiel in vier Akte, von denen jeder ein in sich abgeschlossenes Bild zeigt.

Im ersten Akt, gleich am Anfang, führt der Dichter jetzt zwei Nebenpersonen ein, zwei Vagabunden, deren späteres Handeln dadurch verständlicher wird. In allem übrigen zeigt der erste Akt die Hand eines scharf kritisieren-

den Bearbeiters, der unnachsichtig ausstreicht, was der Handlung des Ganzen nicht förderlich ist. Mit einem ganz neuen Schluß greift dieser Akt in die Entwicklung des frühern zweiten Aktes weit hinein.

Durch ein Experiment, das für die Bühnenkenntnis des Dichters spricht, gelingt es ihm im zweiten Akt, eine Verwandlung zu sparen und die Fortsetzung des Stückes in einem einzigen Bilde darzustellen. Der Oekonomie des Ganzen opfert er hier eine allerliebste Szene zwischen Elfriede und ihrer Dienerin Anna. Der Akt ist überhaupt vollständig neu gefaßt. Den Doppelmord, der doch einen düstern Schatten auf die Komödie warf, hat Hinnerk geschickt in einen mißlungenen Ueberfall umzugestalten und zu mildern verstanden. Schließlich greift auch dieser Akt in den Wirkungskreis des frühern dritten Aktes schon weit genug über, um erkennen zu lassen, daß der Autor darauf abzielt, einen ganzen Akt zu sparen.

Im dritten Akt der neuen Fassung treffen sich dann die beiden Linien. Der Dichter läßt alles weg, was irgendwie entbehrlich ist. So wird die ganze Nebenhandlung um Eilhardts Ermordung, um die Intrige des Herzogs ausgeschaltet. Die eifersüchtige Gattin des Kurfürsten wird man ebenso gern vermissen. Alles dreht sich jetzt um Ehrenfried. Alles, was ihn betrifft, wird mit Liebe und Verständnis hervorgehoben. Auch Elfriede gewinnt an Interesse. Ihre erwachende Liebe zu Ehrenfried wird verdeutlicht und tiefer charakterisiert. Ueberhaupt wird die Zeichnung im allgemeinen einfacher und klarer. In Ehrenfried tritt schon von Anfang an mehr der Drang zu einer Tat hervor, aus dem heraus sich dann die Intrige entwickelt.

Der letzte Akt spielt jetzt im halbverfallenen Ahnensaal des Ehrenfriedischen Schlosses. Er deckt sich in der Handlung ungefähr mit dem frühern fünften Akt. Nur daß sich selbstverständlich auch hier, entsprechend allen vorangegangenen Szenen, die Charaktere schärfer ausprägen. Der Schluß bekommt deutlicher den Klang, den Hinnerk in seinen Lustspielen so gern nachschwingen läßt. „Ein rechter Scherz muß stets durch Tränen scheinen" — so hat er diesen Klang in seinem ‚Cyprian' formuliert.

Alles in allem: Ein Poet hat sich die Mühe genommen, einen Inhalt, dem er schon einmal eine Form gab, von frischem kräftig wieder anzufassen und eine neue, bessere und einfachere Form dafür zu suchen. Schon früher war das Lustspiel der Aufmerksamkeit wert. Heute aber steht es da in verjüngter Schönheit und wartet, daß man ihm den Weg freilasse über die deutschen Bühnen. Paul Altheer

Der Große Berliner Opernverein

Dieser Verein zur Gründung eines Richard-Wagner-Theaters scheint zu denjenigen Unternehmungen zu gehören, die nicht leben und nicht sterben können. Was man bis jetzt von ihm erfahren hat, war nicht erfreulich. So sendet er seinen Mitgliedern in diesem Monat neue Mitteilungen voller Zuckerbrot, dem dann am nächsten Morgen die Peitsche folgt: Es sind nämlich wiederum vier Mark für das neue Vereinsjahr zu zahlen. Oder dachten die

Mitglieder etwa, mit der einmaligen Zahlung von vier Mark würde das Unternehmen in die Wege geleitet sein, und man würde schon in diesem Jahr die angekündigten Wagnervorstellungen zu billigen Preisen in dem eigens dazu errichteten Hause zu hören bekommen? Die Mitteilungen verkünden nun, daß den Mitgliedern in diesem Sommer zu einigen Vorstellungen der Gura-Oper billigere Preise eingeräumt werden sollen. Man kennt die Gura-Oper vom vorigen Jahre und weiß, daß mit illustren Gästen zu illustren Preisen recht interessante Vorstellungen zustande kamen. Die in den Mitteilungen angegebenen Preise lesen sich auch ganz gut. Aber unten steht eine kleine Notiz, daß dies nur die Grundpreise sind; und man weiß, daß bei Gastspielen fünfzig Prozent hinzukommen. Diese Preise entsprechen dann den Winterpreisen unsrer königlichen Oper, und es ist unerklärlich, weshalb man dazu einem Verein vier Mark Jahresbeitrag zahlen muß. Zweitens wird der Verein eine eigene Veranstaltung vornehmen: um einem dringenden Bedürfnis abzuhelfen, soll eine Aufführung von Haydns ‚Jahreszeiten' stattfinden. Noch erfreulicher aber ist die dritte Mitteilung. Es handelt [illegible] um eine „bedeutsgme Veranstaltung", nämlich [illegible] eine Konzertaufführung des [illegible] ‚Parsifal'. Das ist doch gewi[illegible] Wagners Sinne gehandelt. [illegible]r an alledem noch nicht [illegible] hat, dem wird zuguterletzt [illegible] Versicherung gegeben, daß die [illegible] Oper am Kurfürstendamm [illegible] Mitgliedern des Großen Berliner Opernvereins Abonnements zu billigern Preisen einräumen wird. Auch hierbei ist es unverständlich, wozu es nötig ist, einen Verein zu gründen, um billigere Eintrittspreise zu erlangen, denn wenn Herr Angelo Neumann glaubt, mit billigern Preisen auskommen zu können, als er sich vorgenommen hat, dann wird er wahrscheinlich lieber gleich billigere Preise ansetzen. Das erinnert an das Russische Ballett im Theater des Westens, das neulich die etwas unlogische Notiz verschickte: der Erfolg sei so außerordentlich, daß man sich entschlossen hätte, die Preise herabzusetzen. Vermutlich wäre der Erfolg noch außerordentlicher gewesen, wenn man die Preise von vornherein herabgesetzt hätte.

Was will nun also eigentlich der Große Berliner Opernverein mit seinen vier Mark Jahresbeitrag? Als der Verein gegründet wurde, war das Projekt der Großen Oper noch nicht bekannt. Daß beide neuen Unternehmungen zu gleicher Zeit nicht existieren können, leuchtet wohl jedem ein. Da aber die Große Oper gebaut werden soll und anscheinend Geld genug für höchste und allerhöchste Gagen hat, so müßte doch der Große Berliner Opernverein ein Einsehen haben, sich auflösen und die Beiträge an seine Mitglieder zurückzahlen. Etwas ist faul. Man sieht es auch daran, daß der Vorstand des Vereins in jeder Kundgebung „die Freude" hat, „seinen Mitgliedern neue Vorsitzende und Präsidenten mitteilen zu können." Ich weiß gar nicht, ob dies den Mitgliedern so viel Freude macht. Vielmehr glaube ich, daß es ihnen furchtbar gleichgültig ist. **Georg Caspari**

Aus der Praxis

Annahmen

Hermann Bahr: Die Kinder, Schauspiel. Dresden, Hoftheater.

Julius Horst: Der Himmel auf Erden, Dreiaktiger Schwank. Berlin, Schillertheater.

Wilhelm Kaselowsky: Lichtenstein, Historisches Schauspiel. Stuttgart, Residenztheater.

Heinrich Lilienfein: Der Stier von Olivera, Drama. Berlin, Neues Theater.

Walter Turszinsky und Richard Wurmfeld: Die Reichstagswahl, Dreiaktiger Politischer Schwank. Berlin, Sommersaison der Kammerspiele.

Emile Verhaeren: Helenas Heimkehr, Drama. Berlin, Deutsches Theater.

Gustav Wied und Karen Bramson: Kletten, Dreiaktige Komödie. Prag, Deutsches Landestheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

1. 6. Eberhard Buchner: Wem gehört Helene? Dreiaktige Komödie. Berlin, Sommersaison des Hebbeltheaters.

2) von übersetzten Dramen

Peter Egge: Jacob und Kristoffer, Vieraktige Komödie. Berlin, Sommersaison der Kammerspiele.

Mauczy-Eon und Jean Durieux: Der Regimentspapa, Schwank. Leipzig, Linsemann-Ensemble.

3) in fremden Sprachen

Sem Benelli: Die Liebe der drei Könige Tragödie. Mailand, Teatro dal Verme.

Emile Bergerat: Vidocq, Empereur des Policiers, Fünfaktiges Verbrecherdrama. Paris, Théâtre Sarah Bernhardt.

Anton von Bibesco: Jacques Abran, Dreiaktiges Drama. Paris, Théâtre Réjane.

Valentino Soldani: Eine Nacht im Hinterhalt, Dreiaktiges Historisches Drama. Turin, Teatro Alfieri.

Neue Bücher

Ewald Geißler: Rhetorik. Richtlinien für die Kunst des Sprechens. Leipzig, B. G. Teubner. 140 S. M. 1.25.

Edgar Groß: Die ältere Romantik und das Theater. Hamburg, Leopold Voß. 119 S. M. 4,—.

Oscar Rosenfeld: Die vierte Galerie, Ein wiener Roman. Wien, Hugo Heller & Co. 155 S.

Dramen

Leo Birinski: Der Moloch, Dreiaktiges Trauerspiel. Berlin, Egon Fleischel & Co. 166 S. M. 3,—.

P. P. Chrusen: Minnelaunen, Einakterzyklus. Berlin, J. Harrwitz. 78 S.

Hermann Essig: Die Glückskuh, Fünfaktiges Lustspiel. Berlin, Paul Cassirer. 174 S. M. 2,50.

Zeitschriftenschau

L. Andro: Für Chantecler. Literarisches E[illegible]o XII, 17.

Reinhard. Bruck: Peer Gynt. Masken V, [illegible]9.

Carlos [illegible]te: Marie Burck-Berger. B[illegible] und Welt XII, 17.

Oscar [illegible]us Fontana: Reinhardt in W[illegible] [illegible]age XIII, 21, 22.

Friedrich [illegible]sa: Ueber den Stil des Dram[illegible] Allgemeine Zeitung CXIII 17

Hans Ludwig Held: Zacharias Werner. Ueber den Wassern III, 7.

Emil Herold: Die fünf Akte. Der neue Weg XXXIX, 22.

Martin Jacobi: Otto Nicolai. Beilage zur Vossischen Zeitung 23.

Erich Kloß: Richard Wagner als Vorleser. Bühne und Welt XII, 17.

B. von Kospoth: Balzac auf der Probe. Der neue Weg XXXIX, 21.

Otto Pick: Die Schauspielerin im Roman. Der neue Weg XXXIX, 22.

Fritz Rumpf: Sumurun. Grenzboten LXIX, 22.

Karl-Ludwig Schröder: Theater und Kinematograph. Deutsche Theaterzeitschrift III, 22.

Emmy Seekel: Hebbel als Lustspieldichter. Der neue Weg XXXIX, 21.

Andreas Weicker: Björnson. Daheim XLVI, 32.

Ernst von Wolzogen: Björnson. Woche XI, 17.

Engagements

Basel (Neues Stadttheater). Friedrich Zohsel 1910/12.

Berlin (Deutsches Theater): Marie von Bülow 1910/15.

— (Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus): Tony Rupprecht, Erna Sydow.

— (Lustspielhaus): Grete Nordegg.

— (Neues Theater): Paul Otto.

— (Residenztheater): Lining Bode

Bern (Stadttheater): Eduard Derzbach.

Brandenburg (Neues Theater): Margot Dalgow 1910/11.

Dresden (Hoftheater): Paul Schwaiger.

Düsseldorf (Schauspielhaus): Emma Boic.

— (Stadttheater): Fritz Stein.

Flensburg (Sommertheater): Alfred Fredericks.

Flinsberg (Kurtheater): Erwin Hahn.

Freienwalde (Kurtheater): Hans Grünhage.

Halle (Neues Theater): Walter Brandt 1910/11.

Hamburg (Neues Theater): Paul Westemeyer 1910/11.

Hirschberg (Stadttheater): Georg Prell 1910/11.

Karlsruhe (Kurtheater): Julius Werlin.

Königsberg (Neues Schauspielhaus): Rudolf Lemke.

Leipzig (Schauspielhaus): Olga Rappo.

Magdeburg (Wilhelmatheater): Heinrich Schorn 1910/11.

Mainz (Stadttheater): Ernst Holznagel 1910/12.

New-York (Irving-Place-Theater): Ernst Robert, Selma Weber 1910/11.

Nürnberg (Apollotheater): Heinrich Schorn, Sommer 1910.

— (Stadttheater): Flora Hegner.

Oldenburg (Hoftheater): Lydia Brincken 1910/12.

Riga (Stadttheater): Wilhelm Jung 1910/12.

Stettin (Stadttheater): Herta Winckel 1910/12.

Stralsund (Neues Schauspielhaus): Kurt Maedicke 1910/11.

— (Schauspielhaus): Richard Leusch 1910/11.

Straßburg (Uniontheater): Paul Thomas, Sommer 1910.

Stuttgart (Residenztheater): Eugen Lorke, Sommer 1910.

— (Schauspielhaus): Gustel Hansen; Carl Loebell, Sommer 1910.

Swinemünde (Kurtheater): Heinrich Alexander.

Trier (Stadttheater): Hans Herrmann.

Ulm (Kurtheater): William Merx, Erhard Stettner 1910/11.

Wien (Burgtheater): Nelly Hönigswald.

— (Deutsches Volkstheater): Mouche Delon, Rose Krachler, Paula Menari, Betty Ullerich.

Bilanzen

Bremer Stadttheater

Es gab in der Zeit vom 28. August 1909 bis 31. Mai 1910 272

Abendvorstellungen und 49 Nachmittagsvorstellungen. Zur Aufführung gelangten 50 verschiedene Opern; meistaufgeführt waren: Wagner mit 9 Opern an 29 Abenden, Puccini mit 3 Opern an 15 Abenden, Lortzing mit 4 Opern an 14 Abenden, Mozart mit 6 Opern an 10 Abenden. Ferner 61 verschiedene Schauspiele, darunter meistaufgeführt: Schiller mit 5 Werken an 14 Abenden, Ibsen mit 4 Werken an 13 Abenden, Shakespeare mit 2 Werken an 9 Abenden, Ernst Hardt mit einem Werk an 9 Abenden; endlich ein Weihnachtsmärchen und ein Ballett. An Neuheiten brachte die Oper: Toska und Susannens Geheimnis; das Schauspiel: Tantris der Narr, Graf von Gleichen, Der Dummkopf, Der Ruf des Lebens, Der Helfer, Der dunkle Punkt, Des Pfarrers Tochter von Streladorf, Der Dieb, Der Pfarrer von Sankt Georgen, Der Schwur der Treue.

Hamburger Thaliatheater

Die Spielzeit wurde am 1. September 1909 mit der Komödie ‚Moral' von Ludwig Thoma eröffnet und am 1. Juni 1910 mit einem Bunten Abend beendet. Während der Spielzeit wurde an 269 Abenden und 40 Nachmittagen gespielt. Es wurden im ganzen 62 verschiedene Werke gegeben, darunter 20 Novitäten. Das Repertoire umfaßte: 3 Dramen, 6 Schauspiele, 5 Trauerspiele, 27 Lustspiele, 8 Komödien, 4 Schwänke, 4 Volksstücke, 1 Märchen, 3 Possen, 2 Operetten. ‚Dantons Tod' von Georg Büchner wurde in einer literarischen Matinee zum ersten Mal gegeben. Die größte Aufführungsziffer erreichte von ernsten Werken Reichenbachs ‚Ketten' (26), von Komödien Lothar-Sandeks ‚Kavaliere!' (28) und Bahrs ‚Konzert' (22).

Nachrichten

‚Der Bühnenschriftsteller', das Organ des Verbandes deutscher Bühnenschriftsteller, teilt in seiner Juni-Nummer folgendes mit: Unter den Uebeln unsers Theaterlebens ist eines der schwersten das ungeheuerliche Uebermaß der Einläufe. Dieses Uebel ist abstellbar. Den Einsendern ungezählter Bühnenwerke fehlt jegliche Kenntnis der Aufführungsmöglichkeiten ihrer Produkte; sie verschicken die Manuskripte aufs Geratewohl an die ungeeignetsten Theater, um nach endlosem peinvollen Warten ihr Werk mit einem nicht weiter motivierten Ablehnungsvermerk zurückzuerhalten. Hier will die Vertriebsstelle des Verbandes deutscher Bühnenschriftsteller eingreifen. Sie hat eine Organisation geschaffen die jedem Verfasser eines Bühnenwerkes ermöglicht, sein Werk von einem theaterkundigen Beurteiler prüfen zu lassen. Das Gutachten, das dem Autor schriftlich zugestellt wird, ist von jeglichen geschäftlichen Interessen unabhängig, somit von der größten erreichbaren Objektivität. Es enthält eine ausführliche Motivierung, sowie gegebenenfalls praktische Hinweise, betreffend Abänderungen, Umarbeitung und Eignung für bestimmte Bühnen. Ablehnende Urteile werden genau so offen ausgesprochen und sorgfältig begründet wie anerkennende; gerade sie werden dem Autor viele und schwere Enttäuschungen ersparen.

Rainer Simons bleibt bis zum Ablauf seines Vertrages, also bis zum Anfang des Jahres 1912, Pächter und Direktor der wiener Volksoper.

Auf dem Wege der Subskription soll ein neues Werk Herbert Eulenbergs für die Freunde des Verfassers in einer Auflage, die sich nach den einlaufenden Bestellungen richten wird, keinesfalls jedoch mehr als 210 Exemplare betragen soll, als Privatdruck, der nicht für den Handel bestimmt ist, erscheinen. Den Druck der Komödie, die betitelt ist: ‚Alles um Liebe', hat die Offizin W. Drugulin in Leipzig übernom-

men. Das Buch wird zweifarbig auf schweres holländisches Bütten in groß Quart-Format gedruckt und jedes Exemplar vom Verfasser handschriftlich gezeichnet. Die Namen derjenigen Besteller, die bis zum fünfundzwanzigsten Juni sich vormerken ließen, werden in einer Subskribentenliste im Druckvermerk verzeichnet sein. Außer der Bütten-Ausgabe, die in höchstens zweihundert Exemplaren zum Preise von je zwanzig Mark für das gebundene Exemplar hergestellt wird, sollen zehn Exemplare auf kaiserlich Japan abgezogen und kostbar gebunden zum Preise von fünfzig Mark abgegeben werden. Bestellungen werden zur Bestimmung der Auflagehöhe baldigst erbeten an Herrn Herbert Eulenberg, Kaiserswerth am Rhein, oder an die Offizin W. Drugulin, Leipzig, Königstraße 110.

Die Presse

1. Eberhard Buchner: Wem gehört Helene? Komödie in drei Akten. Sommersaison des Hebbeltheaters.

2. Peter Egge: Jacob und Kristoffer, Komödie in vier Akten. Sommersaison der Kammerspiele.

3. Martin Stein und Ernst Söhngen: Kasernenluft, Militärisches Volksstück in vier Akten. Sommersaison des Lessingtheaters.

Vossische Zeitung

1. Der Autor hat sich an der an sich amüsanten Idee genügen lassen; er hat sie durch drei Akte gezogen und verwässert.

2. Der erste Akt ließ Hoffnungen entstehen, die sich nicht ganz verwirklichten.

3. Immerhin weist das Stück auch manche gut beobachtete Szene auf.

Börsencourier

1. Zum Schluß geht uns auf, daß das Stück für ein Kasperletheater nicht grotesk und für eine Komödie nicht menschenmöglich genug war.

2. Viel mehr als ein literarischer Einschlag ist dem Werk nicht nachzurühmen.

3. Die Autoren haben keine allzu hohen Ambitionen gehabt und sich bescheiden auf das Volksstück beschränkt.

Morgenpost

1. Buchner hatte entschieden eine burleske Idee; sie reichte blos nicht ganz für drei Akte.

2. Die Charakterzeichnung ist wirklich komödienhaft, und die Lösung erfolgt durch sauberste Mittel.

3. Die zugespitzten Situationen verfehlten ihre Wirkung nicht, sofern sie geschickt aufgebauscht sind. In den beiden ersten Akten ist das der Fall. Im dritten versagt leider die Kunst der Autoren.

Berliner Tageblatt

1. Buchner weiß über die Unglaublichkeit der grotesken Vorgänge durch die Sicherheit seiner Figurenzeichnung fortzutäuschen und zeigt sich recht geschickt im Aufbau drolliger Siuationen.

2. Egge ist ein Vierteltalentchen und macht sich hilflos, kernlos und erstaunlich sprachunbegabt mit einem kleinen Spaß über vier Akte breit.

3. ‚Kasernenluft' ist etwas geschickter gemacht als die übrigen Militärstücke.

Lokalanzeiger

1. Die Idee wäre nicht so übel, nur langt sie nicht für drei Akte.

2. Es ist die heitere Sonne gesunden germanischen Humors, die das Stück durchleuchtet.

3. Neben der mit bewährten theatralischen Effekten ausgestatteten Handlung gibt es eine Reihe unterhaltsamer Bilder aus dem Kasernenleben, die weit mehr zum Ergötzen des Publikums beitragen, als die sentimentale und draufgängerische Hauptaktion.

Die Nummern 26 und 27 erscheinen als Doppelnummer am 30. Juni

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 26/27
30. Juni 1910

Schauspielerhochschule / von Theodor Lessing

1

Der Niedergang des Theaters begann mit Erfindung der Buchdruckerkunst. Von dem Augenblick an, wo das zur Schaustellung bestimmte Dichterwerk in Form des Buches Freunden des Dramas übergeben werden konnte, war die ganze frühere Entwicklung der Theaterkünste abgeschnitten, ward alte Kunstkultur, Kultur des Leibes und der Sinnlichkeit bedroht. Es erging dem Drama gleich wie dem Volksliede. Das kleine lyrische Lied, ursprünglich vom wandernden Barden und Rhapsoden unter empfänglichem Volke verbreitet, wurde nun zum gedruckten Kunstgedicht, verlor den Reiz der Wortmusik und die Schönheit für das Ohr, gewann aber die Würde literarischer Bedeutsamkeiten. Je kunstvoller und sinntiefer die gedruckte Dichtung nun wurde, um so gemeiner und jämmerlicher wurde die Lyrik des Volkes, der Gassenhauer und das Couplet. In den Künsten der Bühne vollzog sich derselbe Bruch; es entstand die Doppeltheit von Drama und Theater. Das Theater wurde immer geistloser und sinnlicher, das Drama immer geistreicher und abstrakter. Die Schaubühne, die alle Sinne fütterte und den Sinn hungern ließ, ging schließlich auf rein nervöse Wirkungen aus. Sie hetzt den Menschen durch alle Schrecken und Gräuel; sie martert mit gespielten Krämpfen und Schreien, sie häuft schließlich Superlativ auf Superlativ, Schamlosigkeit und Uebertreibungen und läßt vollkommen vergessen, daß das Theater in der Tat, freilich in einem ganz andern Sinne als Schiller lehrte, eine moralische Anstalt ist. Dieser Schaubühne gegenüber entwickelte sich das Buch, das literarische Drama. Niemals verlor es den unendlich tiefen Zusammenhang mit der Ethik, ein Bewußtsein dafür, daß hinter jedem dramatischen Konflikt moralische Formeln stehen. Aber die Probleme dieses großen Dramas wurden blutlos-unsinnlich. Das Interesse aller derer, die sich für Theater- und Bühnenkunst zu begeistern glaubten, war, ohne daß sie sich das klar machten, nur literarisches Interesse. Und eben unsre literarischen Interessen machten unfähig zur Begründung einer speziellen Aesthetik der Bühne. Jene

Männer, die man als Bühnenkenner oder Kritiker des Theaters respektiert, sind Kenner des Dramas, der Literatur und der Kulturgeschichte. Die eigentliche Aesthetik des Theaters interessiert sie blitzwenig. Oft schämt man sich, wenn man den Mann von sicherstem Urteil und feinem Kunstgeschmack in Fragen bewußter Theorie des Theaters wie ein Kind denken und reden hört. Wir dürfen uns ersparen, auf die so beliebte Frage, ob das Theater überhaupt eine selbständige Kunstart mit eigenen Kunstgesetzen bilde, irgendwie einzugehen. Die Fragestellung setzt bereits die Doppelnatur von Schaubühne und Drama voraus. Sobald dieser Konflikt einmal da war, wollte natürlich der bücherschreibende Dramatiker den Bühnenkünstler nur als den Knecht seiner ‚literarischen Absichten' gelten lassen, wollte umgekehrt der Schauspieler vom Dichter nichts als das Szenarium, das dürre Gerüst der Handlung beziehen. Aber welch eine Torheit, von abhängigen und unabhängigen, sekundären und primären Künsten zu fabeln! Der Dramatiker des Altertums war niemals in unserm Sinne freischaffender Künstler. Er gestaltete den Mythos, den gegebenen Stoff der Volkssage und Geschlechtertradition, aber Homer war doch nicht darum ein blos reproduktiver Künstler, weil er das zu formende Material fertig vorfand. Das Verhältnis des Schauspielers zum Drama ist nun nicht viel anders, als das Verhältnis der antiken Dichter zu ihrer Stoffwelt war. Erst die Wirksamkeit Richard Wagners und seiner Schule hat jenen alten Dualismus von Drama und Theater beseitigt und wieder den Weg zu würdigerer Auffassung der Theateraufgaben geebnet.

2

Eine Hochschule für Schauspielerkunst muß zunächst und vor allem Hochschule der Körperkunst sein. Eine Kunst der bewußten und instinktivierten Ausdrucksbewegungen. Hiermit meine ich nicht, daß die sportliche Uebung, das Turnen, Fechten, Tanzen, Reiten das wesentliche Element der Schauspielerschule sei. Diese mechanische Uebung und Ausbildung aller Gelenke, Muskeln und Sehnen ist die Bedingung einer Bühnenschule, geht aber nicht diese Schule selber an. Die Schauspielerhochschule als Schule einer Kunst hat mit dem Körper nur als Instrument seelischen und oft auch geistigen Lebens zu tun. Sie bezweckt Beherrschung des Körpers von der Seele her. Ihre Körperkultur deckt sich wohl mit dem, was französische Aesthetiker neuerdings rhythmische Gymnastik nennen. Sie geht aus auf bewußte Gebärden- und Tongestaltung. Aber wir müssen uns wohl bewußt sein, daß wir alle mit unsern Forderungen und noch mehr mit der Formulierung dieser Forderungen blindtastend experimentieren.

3

Die rhythmische Gymnastik, dieses praktische Hauptfach jeder Schauspielerhochschule, hat eine rein theoretische Seite. Sie erfordert

für die Ausbildung der künftigen Theaterjünger ein zweites Fach, das ich vielleicht am besten Rollenanalyse benenne. Jeder Schauspieler sollte ein bestimmtes Repertoire von Dramen durchgearbeitet haben, worunter ich selbstverständlich nicht verstehen will, daß er eine gewisse Summe von Rollen eines bestimmten Faches auswendig gelernt haben müsse. Vielmehr soll eine auserlesene Anzahl großer Bühnenwerke, ohne Absicht auf irgend ein Rollenfach, schlechthin durchgearbeitet werden. Hierbei wird es sich um das antike Drama und um das klassische Drama handeln müssen, vor allem aber um das moderne Drama von Kleist und Hebbel bis auf Ibsen. Das Durchsprechen und Gestalten eines ganzen Kunstwerks kann allein vor einem Fehlgriff bewahren, der in der Richtung im übrigen guter, moderner Bestrebungen liegt. Man hat erkannt, daß die Rolle oder das Drama für den Schauspieler nicht eine von vornherein fertige Größe ist, daß vielmehr das Bühnenkunstwerk aus der zeitlichen Aufeinanderfolge zahlreicher Einzelmomente der Seele erwächst. Man glaubt daher, daß die Schulung des Schauspielers darin zu bestehen habe, daß er optische und akustische Ausdrucksformen einzeln zu gestalten vermöge, daß er die Aufgabe löse, bestimmte ihm angegebene Motive leiblich auszudrücken. In dieser Betonung der Elemente und Einzelaufgaben einer darstellenden Kunst liegt gewiß unverkennbarer Wert. Es ist ein großer Nutzen, daß man nicht mehr im gedächtnismäßigen Einprägen der fertig ausgeschriebenen Rolle die wesentliche Vorarbeit des Schauspielers sucht. Aber man glaube nicht, daß Stimmungen und Impressionen eine Darstellung, daß zahlreiche Einzelaufgaben, zahlreiche Seelentupfen ein Leben auferbauen. Man könnte angesichts mancher neuern Schulen von einer kinematographischen Methode reden. Eben die schnelle, zeitliche Aufeinanderfolge klar verkörperter intimer Einzelmomente verschuldet, daß das Erlebnis im Kinematographentheater kein Kunstwerk ist. Nichts ist so unwahr, als das bekannte Wort, daß der Ton die Musik mache. Was die Symphonie zum Kunstwerk macht, ist etwas ganz andres als die Aufeinanderfolge reizender und komplizierter Tonelemente. Das Einzelmoment, der Baustein, ist in allen Künsten gleichgültig. Was das Kunstwerk für uns schön macht, das ist eben jene Wahrnehmung, daß das Ganze, die Formqualität etwas vollkommen andres ist als die Summe aller seiner Teile, daß vielmehr in jedem einzelnen Teil eine überwertige Einheit lebendig wird, die die Abfolgen diskreter Einzeleindrücke zusammenbindet. Jeder Ton in einer Melodie kommt auch in Millionen andrer Melodien vor, aber an seiner Stelle ist er dennoch nichts andres, als eine ganz bestimmte — Melodie. So gibt es überhaupt keinerlei Kunst, deren Wesen nicht symbolische Relation wäre. Alle Kunst, und nicht nur die Kunst der Schaubühne, ist lediglich repräsentativ. Sie verkörpert und stellt etwas dar, was in der unmittelbar gegebenen Wahrnehmung gar nicht vor-

handen ist. Auf die Theaterschule übertragen, heißt das: Man soll den jungen Schauspieler nicht etwa die abstrakten Affekte, die isolierten, seelischen Erregungen verkörpern lehren. Es wäre töricht, ihm etwa die Aufgabe zu stellen, durch Autosuggestion Wut, Verzweiflung, Trauer, Ehrgeiz, Enttäuschung, Stolz glaubhaft zu verleiblichen. Ihn bekümmert vielmehr das eine Mal die Wut des tötlich beleidigten Shylock, das andre Mal die Wut des ohnmächtigen, geknebelten Gabriel Borkman, ein drittes Mal die Wut des rasenden Ajax. Jeder dieser Affekte ist ein vollkommen neues Erlebnis, ja es gibt überhaupt keinen Affekt, der zweimal im Leben wiederkehrt. Der Schauspieler, der den Stolz des Achill, die Trauer des Hamlet, die Verzweiflung des Faust uns darstellt, empfängt all sein Licht von einer hinter jeder Einzelbewegung stehenden Wesensart. Nicht also der Ausdruck von Seelenbewegungen ist für die Schauspielkunst wesentlich, sondern das, was sie bedeuten und was sie uns gleichsam durch sie hindurch erleben lassen. Diese bildsymbolische Natur des Theaters möchte ich immer wieder betonen. Es erscheint mir um so notwendiger, als die neuesten Theatermoden gerade umgekehrt aus dem Reiz des überflüssigen Vielerlei Erfolge beziehen. Die gleiche Unmöglichkeit, aus tausend genialen Strichen ein Gemälde zusammenzusetzen, lehrt uns die Malerei. So wenig geniale Pointillisten und Impressionisten ihre Bilder aus Farbenstrichen und Farbenpunkten kombinieren, auch dort nicht, wo sie in dem Glauben leben, daß Farbe und Linie das Bild gestalte, so wenig kann die Bühne aus abertausend Einzelzügen Lebensgestalten erschaffen. Für diese Wahrheit muß das Bewußtsein geschärft werden.

4

Ich komme nun auf ein Fach zu sprechen, dessen Vertretung an einer Schauspielerhochschule mir am meisten am Herzen liegt. Es ist das Fach der Bühnenpsychologie. Ich meine damit eine ganz spezielle, auf die Theaterkünste sich beziehende Disziplin der allgemeinen Aesthetik. Ich habe kein Recht, über speziellere Fragen der Theaterpraktik irgendwie mitzureden. Ich werde mich hüten, über technische und praktische Angelegenheiten der Schauspielkunst ein Urteil abzugeben, der ich genau weiß, daß sich die Welt hinter dem Vorhang ganz anders ausnimmt, als vom Parkett aus. Aber auch das weiß ich gewiß, daß die Aesthetik der Bühne eine Gruppe von Problemen stellt, die bearbeitet werden müssen, die bisher noch kaum beachtet sind. Diese Disziplin der Bühnenästhetik ist etwas vollkommen Neues gegenüber den Raisonnements der Philosophen und dem Doktrinarismus der sogenannten Dramaturgie. Es handelt sich hier um psychologische Wissenschaft. Nur hier und da findet man in Darlegungen der modernen Bühnenkritik Ansätze einer psychologischen Bühnenästhetik, die freilich ihren Mangel an System als genialen Vorzug respektiert sehen wollen. Wenn Julius Bab von einem Gesetz des Kontrastes in jeder drama-

tischen Szene, von einem Dualismus der Dialogform spricht; wenn Martersteig die Entdeckung macht, daß die Gesetze der Suggestion auch in der Bühnenwirkung studiert werden müssen; wenn Savits mit starkem Temperament die Vereinfachung und Einheitlichkeit des Theaters fordert; wenn Hagemann gegen die unsinnige, ausmalende Konkretheit des Schauspielervortrages eifert: dann liegen in diesen Aeußerungen Keime zu einer speziellen, auf Psychologie hinweisenden Aesthetik. Und es wird jedermann sofort klar sein, daß derartige Betrachtungen von ganz andrer Natur sind, als jene Reflektion, die aus der Poetik des Aristoteles oder Lessings Hamburgischer Dramaturgie entstammt. Für uns handelt es sich um die Formulierung neuer seelischer Erfahrungstatsachen. Hierbei wird die Analyse des bildsymbolischen Vorganges weitaus das Schwierigste und Wichtigste sein. Sie setzt eine gute, abstrakte Schulung und echtes, ästhetisches Interesse, das heißt: Interesse für die Gewißheit künstlerischer Tatsachen voraus. Daneben steht Psychologie des Schauspielers oder, besser gesagt, des schauspielerischen Schaffens, sowie psychologische Untersuchungen der Vorgänge des theatralischen Genusses, also Einfühlungs- oder Mitahmungspsychologie. Hier liegt Neuland vor uns . . . Es ist nun freilich selbstverständlich, daß der praktische Bühnenkünstler und vollends der rein technisch interessierte Theatermann uns höhnisch fragen wird, was es denn eigentlich dem Schauspieler oder dem Theaterkritiker nütze, von solchen allzu abstrakten Dingen etwas zu wissen! Ich kann darauf nur sagen, daß es ihm gar nichts nützt, und daß es ihm unendlich nützt. Man könnte mich ja auch fragen, was es den Musiker fördere, über Psychologie des Rhythmus, über Agogik und musikalische Dynamik zu vernehmen, warum ein praktischer Baumeister eine Untersuchung über ästhetische Mechanik oder eine Analyse aller nur möglichen Profilformen lesen solle? Was kümmert den Maler, indem er schafft, das Bewußtsein der Morphologie und Anatomie des Leibes, was das Gerede der Aesthetiker von Vordergrund und Hintergrund, von Symmetrie und monarchischer Gliederung, von Farbenkontrast und Farbenmischung. Der Mann, der im Varietee auf dem Drahtseil tanzen soll, wird freilich klugerweise während seiner Produktion nicht über Herkunft und Geschichte, Formen und Bedeutungen seiner Tänze nachdenken. Aesthetisches Wissen nutzt dem Schaffenden gar nichts, aber die Aesthetik ist selber ein Schaffen. Für sie gilt das wahre Künstlerwort: studere destruit, studuisse construit.

Es ist ganz selbstverständlich, daß das genialste schöpferische Talent mit vollkommener Naivität und Unwissenheit in Bezug auf die Natur seiner Künste gepaart sein kann, es ist ebenso selbstverständlich, daß auf einer gewissen Höhe künstlerischen Schaffens auch die Bewußtheit und mit ihr das Interesse an der Theorie der speziellen Kunst erwachen muß. Möchte doch endlich jenes kindische und unwissende Ge-

rede vom Schaden der Theorie, von der Notwendigkeit des Unbewußtseins aus der Welt schwinden. Soll man denn immer wieder das Bekenntnis der Abneigung gegen Mathematik oder des Widerwillens gegen Logik obendrein als besondern Ehrentitel der Persönlichkeit respektieren? Es ist selbstverständlich euer gutes Recht, diese oder jene Wissenschaft für eure Zwecke zu ignorieren. Aber glaubt darum ja nicht, daß sie minder notwendig, und daß sie nicht etwa für euch und eure Zwecke wünschenswert sei. Der Mann, der Anilinfarben herstellt oder Schwefelsäure braut, mag freilich die Existenz Emil Fischers oder van t'Hoffs billig ignorieren: gleichwohl wäre sein ganzes Betriebe gar nicht möglich, wenn es nicht solche Dinge wie physikalische Chemie, und diese wieder nicht, wenn es nicht höhere Mathematik, und diese nicht, wenn es nicht Philosophie gäbe. Wie weit der Praktiker von all diesen Wissenschaften weiß, das entscheidet freilich nicht über die Güte der von ihm bezogenen Schwefelsäure, wohl aber über die Höhe seiner gesamten Lebensstufe. Der übliche Praktikerhochmut ist ja schließlich das billigste Ding von der Welt. Der Advokat, der in einem Sensationsprozeß plädiert, hält den Professor, der zur selben Stunde Pandekten liest, für eine gar armselige Kreatur. Der Arzt, der ein Geschwür aufschneidet, lächelt über den Gehirnanatomen, der achthundert Einzelteile des Gehirns im Bewußtsein hat. Der Schullehrer, der seinen Jungen prügelt, spöttelt über den Hochschulpädagogen, der niemals vor einer Schulklasse gestanden hat. Soll man aber wirklich all diesen öden Pragmatismus, dieses naive Banausentum für einen besondern Vorzug halten? Gerade der Bühnenkünstler, der gewohnt ist, immer mit seiner gleichgültigen Person zu repräsentieren, wird an soviel Schmeicheleien gewöhnt, daß es nicht schadet, wenn man ihm zum Bewußtsein seiner Unwissenheit verhilft, und wenn man betont, daß dem heutigen Schauspielerstande viel weniger eine Hochschule als überhaupt ein anständiger Schulsack fehlt. Wenn einer der gebildetsten und einsichtigsten Schauspieler von ein paar einfachen Sätzen meines Buches ‚Theaterseele' geradezu behauptet, seine Kollegen würden „wahnsinnig werden", wenn man von ihnen fordern wollte, daß sie „dergleichen läsen und verstünden", so zeigt uns das aufs genaueste, wie notwendig es ist, im Schauspielerstande einiges theoretische Interesse zu pflanzen. Das Schlimme ist nur dies, daß ein echtes theoretisches Interesse mit dem hilflosen Doktrinarismus der Bücher- und Kathederweisheit zusammengeworfen wird. Der edle Columbus mußte sich freilich gefallen lassen, mit nichtswürdigen Abenteurern, mit Pizarro und Cortez in einen Topf geworfen zu werden, als „Auch so Einer". Ich habe aber wirklich nicht verdient, daß Herr Ferdinand Gregori meine Theaterästhetik mit der irgend eines Doktors der Philosophie oder mit den dicken Büchern deutscher Professoren zusammenwirft, von denen ich nicht glauben kann, daß sie zu meinen

Gedanken eine Beziehung haben, einfach darum nicht, weil ich nicht glaube, daß in ihnen etwas wie Gedanken um Ausdruck ringt.

5

Neben die Bühnenästhetik (zu der auch Aesthetik der Farbe, der Kleider, des Lichtes, sowie eine theoretische Einführung in Musik und bildende Kunst gehören müßte, alles freilich nur in Bezug auf die Sphäre des Theaters), neben dieses ästhetische Hauptfach, für das vier Wochenstunden nicht zu viel wären, hätten endlich auf einer Theaterhochschule einige weniger wichtige Nebenfächer zu treten. Zunächst Theatergeschichte, die mit einer Literaturgeschichte des Dramas verbunden sein müßte. Dagegen würde ich Dramaturgie, wie sie Gustav Freytag, Bulthaupt oder Avonianus ins Leben riefen, auf die Universität oder die Journalistenhochschulen verbannen; sie hat ihr Recht und ihre Bedeutung, aber sie ist durchaus ein Zweig der Literatur- oder Kulturgeschichte. Von höchster Wichtigkeit dagegen ist die Einführung der Regiekunde als eigenes Fach. Sie hätte in Form praktischer Uebungen sich zu vermitteln, zunächst im Zeichnen, Entwerfen und Ausführen von Szenarien und Regieplänen. Hierzu käme Kostümkunde, Waffen-, Trachten-, Zeremonien-, Sitten- und Kulturkunde, alles das natürlich nur so weit, als es auf Theater Bezug haben kann und für den Praktiker von Wert ist. Freilich hat auch diese Regiewissenschaft eine philosophische Seite; es gehören zu ihr Untersuchungen, wie sie zum Beispiel in Adolphe Appias ‚Musik und Inszenierung' angeregt werden (ein Buch von schwerem und schlechtem Stil, das aber manche wertvolle Gesichtspunkte bietet). Ueber die einzuführenden Spezialfächer und Uebungen möge der Theaterpraktiker reden. Ton- und Stimmbildung würde unter ihnen das praktische Hauptfach sein. Atemgymnastik, Sprech- und Lautierübung, kurz: Vortragskunst müßten auf einer Schauspielerhochschule täglich betrieben werden. Endlich braucht kaum gesagt zu werden, daß es für einen Künstler nicht auf alle diese Fertigkeiten und Kenntnisse an und für sich selber ankommt, sondern daß sie der Persönlichkeitsbildung zu dienen haben. Eine Künstlerhochschule wird nicht ein bloßes Lehrinstitut werden dürfen. Sie muß eine besondere Art von Gemeinschaftsform, eine sittliche Gemeinschaft im Sinne der Akademie Platos sein. So wird denn für sie, wie für jede andre Schule, schließlich alles von der Persönlichkeit der Lehrenden abhängen. Ein stumpfer, geistloser und liebloser Lehrer wird auch auf der Schauspielerhochschule nur dieselbe Langeweile und Dumpfheit, denselben Manierismus verbreiten, der gemeinhin auf allen Kunsthochschulen und Akademien herrscht, mag man auch das interessanteste und tiefste Lehrgebiet beackern. Ein Mann von reger Einsicht in das, was not tut, wird die Saat einer vollkommen neuen Blüte des Theaters und des Theaterstandes aussäen, mag er nun die Aussprache eines unreinen Vokals verbessern oder über die Farbe eines Beinkleids reden.

Das Ende / von Peter Altenberg

Wenn man ein Sterbender ist, hilft einem die Natur, indem man alles als lächerlich, kindisch und unnütz empfindet, woran man bisher in seiner pathologischen Gesundheit zähe und leidenschaftlich sich anklammerte. Man nimmt daher Abschied von allem und jedem, was man bis dahin als die äußerste Erfüllung seines Lebens empfunden hatte!

Der Abschied wird leicht, denn der Abstand von den erträumten Idealen wird so riesengroß, daß man es gar nicht mehr begreifen kann, wie man es auch nur einen Tag lang auf Erden hatte aushalten können unter solchen Umständen. Das Getriebe der Leidenschaften und Wünsche wird zu einem pathologischen Gemengsel von wertlosen fixen Ideen, die man keinem vierjährigen Kinde zumuten möchte!

Besonders der Dichter, der alles aus eigenen Kräften, nach Gottes eigentlichen Plänen rekonstruiert, erlebt in den Zuständen seiner Erniedrigung zum kranken, waidwund geschossenen Tiere die schrecklichsten Enttäuschungen seines Wolkenkuckucksheims Gottes!

Wofür hat er geweint, gebetet, gezittert, gelitten, um Gotteswillen?!?

Um sein eigenes Herz, das ihm die andern stündlich, täglich gefoltert, zermartert haben! Im Kloster, in der Einsamkeit des Daseins hätte er Zuflucht, Schutz gefunden! Aber der idiotische Träumer erhoffte es sich, das Leben der Hölle nach Gottes Himmelsplänen aufzuerbauen! Und nur eine Milliarde seelenloser Entwicklungsgehemmter stellte sich ihm im Kampfe entgegen. Die kleinsten Kleinigkeiten machten seine Seele erbeben, aber dieselben kleinsten Kleinigkeiten bewiesen ihm jedesmal, daß das Erbeben seiner Seele eine lächerliche Funktion gewesen sei, auf die nichts im Leben reagierte. Vor allem trocknen die Begeisterungsfähigkeiten ein, und man wird wie die Milliarde von lebendigen Trockenmumien des Lebens!

Man erkennt es erst, daß man ein Dichter war, in dem Augenblick, wo die organischen gestörten Kräfte einen daran verhindern, es weiterhin noch zu bleiben! Eine mordende, Stoffwechsel hemmende, verlangsamende Nüchternheit entsteht in uns, und mit entseeltem Auge sehen wir die Dinge so an wie alle, alle andern. Das Gezwitscher der ersten Vögel des Morgens kündigt den verzweifelten, entsetzlichen Tag an. Die Bäume, die zarten Sträucher haben nichts mehr mitzuteilen von Gottes Gnade. Man erschaut alles ernst und traurig, geht an den Nebensächlichkeiten vorüber, und der ewige Hymnus im ewig bewegten Herzen ist verklungen. Die Welt liegt hinter dir, denn sie war dein Träumen, und was von ihr übrig blieb, ist nur wert, daß du es in Qualen verlässest — — —.

Dichter, du weißt es erst, wie sehr du begnadet warst vom Schicksale, wenn du infolge körperlicher Devastationen geworden bist wie jene andern!

Begeisterungsfähigkeit für alles und jedes, wenn du aus irgendeinem Grunde abstirbst im Menschenhirne, dann verliert das Leben seinen Lebenswert — — —.

Goethe, Nestroy, Bataille

Das teure Haus in der Schumannstraße ist nicht das Hofliebhabertheater Belvedere „auf Höhen Ettersburgs, in Tiefurts Tal“, 1910 ist nicht 1779, und Herr Aurel Nowotny ist nicht Wolfgang Goethe, wenn auch vielleicht ein besserer Schauspieler, als der Dichter und erste Hauptdarsteller des Schäferspiels von der ‚Laune des Verliebten‘ je gewesen ist. Kurzum: die Direktion Geyer hätte sich und uns diese preziöse Rokokotändelei ersparen können, die uns erst vor fünf Jahren gelangweilt hat. Damals machte ich das Kleine Theater verantwortlich und verlangte, damit ein zieres, leis affektiertes tänzerisches Gehaben schwärmender Pseudohirten sich künstlerisch glaubwürdig entfalte, statt plumper Wirklichkeitsillusion des Bühnenbildes einen schönen, in den frischen, duftigen Tönen des Frühlings prangenden Prospekt, den Reiz ornamental behandelter Kulissen, Linien, die Anmut hätten, ein heiter klares, gedämpftes Licht und aetherische Farbenübergänge von Watteauscher Delikatesse. Warum nicht noch ein besonderes Freilufttheater für die Goethischen Jugendschäfereien? Im Ernst: das alles wäre verlorene Liebesmüh. Man soll diese Kleinigkeiten überhaupt nicht mehr geben: weder in jenem engen Parkinterieur von barbarischer Gegenständlichkeit, das einst Herr Barnowsky gestellt, noch zwischen den einfachen grünen Tüchern, die jetzt Herr Geyer aufgehängt hat. Zwischen diesen Tüchern bewegte sich keiner von den vier Darstellern graziös genug, um die „quälende Buße“ des jungen Goethe in ein Vergnügen der Nachgeborenen zu verwandeln; war keiner beteiligt genug, um an dem „unschuldigen Wesen“ des Spiels „den Drang einer siedenden Leidenschaft gewahr werden“ zu lassen.

Nestroy aber zündete. Dabei ist bezeichnend für seine Unverwüstlichkeit und für die unvergleichliche Durchschlagskraft seiner Hebbel-Travestie, daß er aller der Hilfsmittel, die man für die Neuaufführung von ‚Judith und Holofernes‘ teils ausgenutzt, teils herbeigeschafft hatte, kaum bedurft hätte: weder der Folie dieser Goethischen Harmlosigkeit, noch der voraufgegangenen Reinhardtschen ‚Judith‘, noch der musikalischen und literarischen Bearbeiter. Gewiß: es wäre weniger häufig gelacht worden. Aber wer darauf achtete, worüber am herzlichsten, worüber wirklich aus einem Gefühl der Befreitheit gelacht wurde, der kam immer wieder auf den unverfälschten Nestroy. Seine Respektlosigkeit ist imposant und ist nicht bloße Unverschämtheit. Wenn satirische Tiefblicke in die innersten Eingeweide eines Dichters diesen töten könnten, müßte Hebbel oder doch seine ‚Judith‘ seit Jahr-

zehnten tot sein. Daß beide noch leben, daß sie diese Parodie überlebt haben, spricht für ihre, aber auch für Nestroys Stärke, der nicht nötig hatte, sich mit Kleinigkeiten abzugeben. Hebbel selbst verkennt „durchaus nicht sein gesundes Naturell". Für uns heißt das so viel, daß Nestroy das schärfste Ohr für klingende Phrasen, für geschraubten Ernst und verstiegene Gewichtigkeit hat. Was ist Holofernes denn Großes? fragt er, und sobald die Frage überhaupt gestellt wird, ist es allerdings mit seiner Größe aus. Es ist ein Triumph für Nestroy und die beste Legitimierung seiner Satire, daß er die Tiraden des Holofernes gar nicht immer zu persiflieren braucht, sondern zum Teil wörtlich aus dem Hebbelschen Text übernehmen kann, ohne daß man einen Unterschied merkt und zu lachen aufhört. Man hört erst in Bethulien zu lachen auf, und auch das ist lehrreich. Satire ist die Bundesgenossin der Kritik, ist selber Kritik und fruchtbarste Kritik. Was vor der Kritik bestehen kann, ist kein Objekt der Satire. Die Szenen in Bethulien sind unantastbare Meisterstücke; also prallt selbst Nestroys Witz an ihnen ab. Aber er trifft da wieder ins Schwarze, wo der Größenwahn der Judith und die Gottähnlichkeit des Holofernes Funkenschlagen mit einander spielen, und es ist für den Nachgeschmack von Wert, daß das im letzten Bild geschieht. Trotzdem bleibt es schade, daß die Regie des Deutschen Sommer-Theaters sich nicht schon vor meiner Analyse über den verschiedenen Lustigkeitsgrad der einzelnen Bilder und über die Ursachen dieser Verschiedenheit klar geworden ist. Dann hätte sie sich nämlich gehütet, das problematische Mittelbild, das nicht schnell genug vorbeifliegen kann, mit der gleichen oder einer noch reichern Fülle von neuen Zutaten zu belasten, wie sie das erste und dritte Bild zwar nicht verstärken, aber doch schmücken und auffrischen. War man aktuell, indem man ‚Judith und Holofernes' gerade jetzt gab, so war man noch aktueller, indem man nicht blos Hebbel, sondern auch Reinhardt parodierte. Um, nach Nestroys Vorgang, gegen Reinhardt über die Parodie hinaus satirische Ambitionen zu hegen, war man entweder zu taktvoll oder zu schwach. In aller Bescheidenheit wurden Motive aus ‚Sumurun' und ‚Der Widerspenstigen Zähmung' verspottet. Irgend jemand kopierte Herrn Blümners Händespiel und Sprechweise. Der liebenswürdige Herr Eckert besänftigte Wegeners Holofernesmaske zu schalkhafter Gruseligkeit und plauschte seine Blutrünstigkeiten mit der zärtlichsten Stimme von der Welt. „Besonders hervorgehoben sei noch die Judith, deren Darsteller der Theaterzettel nicht nennt." Daß Judith in einem schweizer Pensionat weilt, und daß sich ihr Bruder Joab, dessen Darsteller der Theater-

zettel selbstverständlich nennt, in ihren Kleidern zu Holofernes begibt, begreift ein Kind, das Deutsch oder wenigstens Wienerisch versteht. Damit der Kritiker des zuverlässigsten Berliner Tageblatts so viel begreife wie ein Kind, wird sichs empfehlen, die Theaterstücke künftighin ins Aramäische zu übersetzen.

Bevor die fleißige Direktion Geyer zu Goethe und Nestroy aufstieg, war sie in den Kammerspielen zu Bataille hinuntergestiegen — würde ein rechter deutscher Mann sagen. Ich dagegen habe für diesen Bataille, so weit ich ihn bis jetzt kenne, eine Schwäche. Auch dieser dürftige ‚Liebeswalzer' geht sein Thema mit einer Zartheit an und wandelt es mit einer innern Diskretion ab, die man zum mindesten anerkennen soll, weil die Knalleffekte am Wege liegen. Um sie auszubeuten, hat Bataille nicht zu wenig Geschicklichkeit, sondern zu viel Geschmack und Herzenskenntnis. Grace de Plessans verläßt ihr Elternhaus mit einem armen Musiker und tötet sich, weil sie bereits nach kurzer Zeit von neuem und in ihre Schicht hinauf liebt und den Gedanken unerträglich findet, daß jene erste Liebe nicht die einzige und letzte war. Eine sentimentale Geschichte, die ohne Scheu selbst vor Exzessen der Sentimentalität behandelt ist, und in der gleichwohl alles kommt, wie es kommen muß. Weil weder psychologisch noch künstlerisch gelogen wird, kann man nichts gegen diese Geschichte haben. Weil jeder Ueberfluß fehlt, weil die Charakteristik nur gerade die Umrisse gibt, weil die Episoden dramaturgisch entbehrlich und nicht einmal reizvoll, die Debatten gründlich bis zur Eintönigkeit sind, kann man nicht allzu viel für diese Geschichte haben. Aber man wird sehr freundlich gestimmt durch ein paar Leistungen dieses zusammengewürfelten Ensembles, die wieder weit über ein Sommerniveau hinausgehen. Nach dem Eindruck der einen Vorstellung ist Fräulein Wehrmann ein Naturbursche von wagelustigster Drastik, Fräulein Liebenthal eine ungewöhnlich herzhafte Darstellerin tapferer, spröder Mädchen und Frau Fanny Ritter eine höchst dekorative Erscheinung von nicht weniger schätzbarer seelischer Noblesse. Daß Herr Nowotny einen Betrogenen mit allen Wehmütigkeiten und Herr Paul Otto den Betrüger mit allen Unwiderstehlichkeiten zu versehen weiß, war keine Ueberraschung. Die Ueberraschung des Abends war Frau Ellen Neustädter. Diese Grace ist keine undankbare Rolle. Aber man muß nicht nur sein Handwerk aufs genaueste beherrschen, sondern schon über einen Luxus an Intelligenz, Leidenschaft und wahrhafter Empfindlichkeit der Nerven verfügen, um ein so ergreifendes und mit so einfachen Mitteln ergreifendes Bild zerbrochener Weiblichkeit zu malen.

Das Kloster / von Emile Verhaeren

Das Kloster', das in Paris und Brüssel mit großem Erfolg gespielt wurde, das jetzt eben in einem wirklichen Kloster, der Abbaye de Villers, aufgeführt und nächstens, in einem Bande mit ‚Helenas Heimkehr' und ‚Philipp dem Zweiten' vom Inselverlag herausgegeben wird — dieses Drama ist eine Tragödie des Gewissens. Dom Balthasar, ein Edelmann, der Mönch geworden ist, um der Strafe für die Ermordung seines Vaters zu entgehen, fühlt nach zehn Jahren mönchischen Lebens die Reue für die ungesühnte Tat in sich erwachen. Obwohl ihn der Prior zu seinem Nachfolger bestimmt hat und er feindliche Ambitionen — die des gelehrten Mönches Thomas wie die der andern — leicht niederhalten könnte, verlangt er, vor allen Mönchen die Beichte seiner Schuld ablegen zu dürfen. Der Prior entsühnt ihn nach der Beichte, trotzdem keiner der Mönche die Größe dieses Geständnisses erfaßt, aber Balthasar fühlt sich nicht befreit: es entsteht der Widerstreit seines eigenen Gewissens mit dem Gewissen des Klosters, das den Mönch vor der irdischen Gerechtigkeit um jeden Preis schützen will; er aber zerbricht in blindem Läuterungsbedürfnis alle Schranken und schreit seine Beichte noch einmal vor dem versammelten Volk in die Welt. Die Mönche verstoßen ihn nun unbarmherzig, sie, die ihm die Sünde gegen den Vater, nicht aber die gegen die Satzung vergeben können, und Balthasar überliefert sich der irdischen Justiz. Das Drama enthält keine einzige weibliche Gestalt und ist abwechselnd in Prosa und gereimten freirhythmischen Versen geschrieben. Die nachfolgende Szene ist die Zwiesprache des innerlich schon unterwühlten Dom Balthasar knapp vor der mönchischen Beichte mit dem ehrgeizigen Mönche Thomas, der auch schließlich, nach dem Untergang Balthasars, die Herrschaft des Klosters an sich reißt. Der Kampf der verschiedenen Mönche um die Priorswürde drückt symbolisch immer aus, welche Auffassung Gottes die würdigste und erhabenste sei.

Stefan Zweig

Zweiter Akt

Der Versammlungssaal: Holzbänke, weißes und schwarzes Getäfel, eine Binsenmatte in der Mitte. Ein Kruzifix hängt an der Wand. Rechts, an seinem gewohnten Platz, Dom Balthasar, hingestreckt, das Gesicht in den gefalteten Händen verborgen. Thomas nähert sich ihm langsam. Er klopft ihm leise auf die Schulter.

Thomas: Eure Seele ist beunruhigt, Bruder. Darf ich meinerseits für euch beten und Anteil nehmen?

Balthasar (ihn ansehend und mit seiner Antwort zögernd): Alle Gebete zählen vor Gott.

Thomas: Ihr scheint zu leiden, wie selten einer.

Balthasar: Alle Gebete zählen vor Gott vielleicht weniger als meine Sünde.

Thomas: Eure Sünde?

Balthasar: Jetzt, in eben dieser Stunde werde ich sie vor euch beichten.

Thomas: Ist sie so groß, daß sie eure Inbrunst und Leidenschaft niederschlägt?

Balthasar: Meine Leidenschaft . . . meine Leidenschaft . . . ja, es handelt sich um meine Leidenschaft.

Thomas: Eure Leidenschaft. Ich weiß wohl, wie ingrimmig und hartnäckig sie ist. Ich kenne sie . . .

Balthasar: Laßt mich jetzt!

Thomas: Ich kenne ihr dumpfes Bemühen um die Herrschaft dieses Klosters.

Balthasar: Laßt mich, sage ich euch! Nicht ich und nicht ihr werden die Gebieter dieses Hauses sein. Es gibt Würdigere . . .

Thomas: Ich verstehe euch nicht mehr. Ich weiß nicht, was ich glauben soll. (Ein Schweigen. Balthasar antwortet nicht. Thomas fortfahrend):
Dom Balthasar, ihr seid seit langen
Derjenige unter uns gewesen,
Den das Schicksal gleichsam sich auserlesen,
Um unsern Gehorsam als Herr zu empfangen.
Eure Worte waren hoffärtig und scharf
Und euer Wille wie Erz unterwarf
Mich und jeden andern sich gleich.
Unser Prior spürte in euch
Eine Seele, die wie die seine sich herbe
Und adelsherrlich immer bezeigte,
Und bestimmte, daß ihr, sobald er versterbe,
Sein Herrenamt als Prior bekleidet. —
Indes sich sonst die Lebenslinie wie in Labyrinthen
Verworren windet, wart ihr wie ein Turm
Hoch an dem Ufer des Lebens gebaut,
Von dem man, wohin alle Wege münden,
Und Gottes Absicht und Willen erschaut.
Und heute seid ihr plötzlich schwach und schwank,
Müde, verwirrt, mit sich selber uneinig,
Eine Ruine, die ihren Untergang
Selber beschleunigt.
Euer Hochmut knistert und scheint zu zerbrechen,
Eure Kühnheit versagt. Und der Hochmut, der wild
Und dreist euer ganzes Fühlen erfüllt,
Beginnt sich endlich ingrimmig zu rächen.

Balthasar: Wenn meine Hoffart sich rächt, zumindest weiß
Ich genau, daß ich selbst ihrer Rache Bewirker sei.

Thomas: Wehe, auch dieser neue Schrei,

Den euer Gewissen euch jetzt entreißt,
Auch er ist Hoffart und Stolz -- Stolz wie ihr selbst.

Balthasar: Es ist nicht wahr! Nicht wahr! Ich lüge, ich lüge!
Nur durch Liebe, nur durch die Liebe allein
Wird meine Reue, wird meine Pein
Die Seele von ihrer Last befrein.
O, ich weiß nicht mehr klar, was ich jetzt sage,
Kaum bin ich bewußt noch, was ich jetzt fühle.
Eure Blicke, die gierig tief in mir wühlen,
Verraten mich,
Die Flammen, die euren Worten entschlagen,
Zücken mich an und verbrennen mich,
Doch Gott, der mich liebt und versteht,
Sieht mit seines Blickes strahlendem Schein
In den dunkelsten Grund meiner Seele hinein.
Weg, fort von mir! Verlaßt mich! Geht!

Thomas: Ihr wünscht also nicht, daß ich für euch bete.

Balthasar: O ihr Heiligen, o seligen Engel ihr,
Die ihr sanft über die Stätten der Toten schwebt,
Ihr Schutzpatrone, habt Mitleid mit mir,
Wie mit allen wahren christlichen Streitern.
Meine Reue ist echt, ihre Inbrunst erhebt
Mich auf zu den Höhn der Erlösung und Gnade.
Doch mein Bruder versucht mich, und seine Stimme
Erweckt noch immer
Den Aufschwall der Hoffart in meiner Seele.
Doch wollt ihm, o Herr, die Sünde nicht zählen,
Schenkt ihm Erbarmen und schenkt es auch mir!
Ich will ja auch sein Gebet nicht verschmähen,
Ich kann nicht, nein, und ich will es nicht.
Vielleicht kann es Gnade und Sühne säen
Am heiligen Felde, im jüngsten Gericht.
Vielleicht hat es mehr als die andern Gewicht.
Doch Herr, um all deiner Seligen Leiden,
Um deiner Taufe willen und Todespein,
Wolle uns beiden
Gnädig sein!

Thomas: Mein Gebet wird sich um so wirksamer weisen,
Als ich, um es auf zu Gott zu erheben,
Mir er selbst erst wider Willen entreiße.
Für jene zu beten,
Die man befeindet, ist mehr von Wert,
Als der bittersten Reue Flamme und Schwert.
Ich bete für euch und werde weiter beten.

Balthasar (resigniert): Dank. (Eine Pause)
Thomas (will sich entfernen, kehrt aber wieder um):
Ihr sagtet vorhin: nicht ihr und ich werden der Prior dieses Klosters sein. Dom Militien ist zwar von hohem Rang, aber doch schon zu alt: überdies todkrank. Und Isebald: eine Durchschnittsnatur. Baron und Theodulus, arme Skribler, die sich mit Büchern quälen, deren Geist sie nie erfassen. Und Dom Marc — ein Kind, ein Einfältiger . . .
Balthasar (jäh auffahrend): Rührt nicht an ihn,
Der unkund ist unsrer Erbärmlichkeiten,
Frei unsrer Begierden, die sich quälen und streiten.
Er ahnt nicht eure Gier, ihm seinen Platz zu rauben.
Er lebt und glaubt in Gott, eh an sich selbst zu glauben.
Er ist der goldne Strahl des Lichts in unsrer Trübe,
Und wird er einst zum Herrn über mich und euch bestellt,
So wird er die Hände zum Himmel erheben,
Daß wie vor Zeiten
Wieder der Dienst der Entsagung und Liebe
Rein in unsern Reihen walte.
Und man wird ihm gehorchen, den uns Gott bestellte,
Weil Gott es so wollte. Und sind Wunder vonnöten,
So werden sie aus allen Hindernissen,
Die ihr ihm bereitet, zutage treten.
Thomas: Ihr macht mich staunen. Wenn der Prior sagte,
Um eines Klosters als Herrscher zu walten,
Um es stark zu machen, ruhmvoll und reich,
Brauche man starke und unverzagte
Männer, die seit viel hunderten Jahren
Die Führerschaft
Mit eiserner Kraft
In Händen halten,
Männer des Adels, im Gebieten erfahren.
— Das konnt ich verstehn. Und ich dachte an euch!
Doch Dom Marc?
Balthasar: Denkt nur an ihn, an ihn allein!
Thomas (der sich plötzlich Dom Balthasar schroff gegenüberstellt):
Ich denk an mich und nur an mich allein!
Ihr seid die Kraft, die sich im Krampfe selbst zerreißt,
Seid euer eigner Feind, der eigene Ruin,
Doch ich bin, der erst steigt und seine neue Stärke preist!
Ich bin müd, zu gehorchen und in Demut zu knien,
Kraft strömt aus meines Herzens glühenden Schächten,

Wer mich bekennt, der wird sie von mir erben,
Und eure alten angemaßten Herrenrechte,
Ich werf sie weg, wie faule Frucht aus vollen Körben.
Ihr ahnt nicht, wie feurig mein Herz auffunkelt,
Wohin meine Wege apostelgleich führen,
Ihr, die ihr Mönche seid des Wappens nur, des Stolzes und des Prunkes!
Mich würde Christus statt eurer erküren,
Er würde sagen: Ich seh euch ärgerlich in Träumen stocken,
Schwerfällig hinter Mauern euern Tag verarmen.
Ihr lebt nur hin. Und draußen rufen Sturm die Glocken
Gegen mein Kreuz, das einst mit seinen breiten Armen
Die ganze Welt umfaßte und ans Herz sich drückte.
Ihr werdet immer kleiner, seid in euch Gebückte,
Nie rührt mehr Gottes Atem eure Seele. —
Zwar, ihr schmückt die Altäre mir mit Blüten,
Doch das ist Dienst der Küster, zu verhüten,
Daß dort den Kerzen nicht die Flamme fehle.
Allein die ungeheure Glut, sie lasset ihr ersticken,
Die wie mit Feuerzungen um die Osterzeit
Auf meine Gläubigen einst niederflammte.
Seh ich euch so, wie ihr mit matten, kalten Blicken
In meinen Kirchen plärrend euch versammelt
Und lässig die Gebete litaneit,
So möchte ich mit Geißeln euch heimsuchen . . .

Balthasar: Euer Reden ist Lästern, ist Gottversuchen,
Selbst sagt in den heiligen Büchern der Christ,
Daß bei jeder Andacht er teilhaftig ist.

Thomas: Er ist der Geist, ist die Glut und der Zorn all derer,
Die für ihn streiten, seiner wahren Verehrer.

Balthasar: Unser Dienst ist ihm so sehr wie eurer wert,
Und das himmlische Feuer, das uns versehrt,
Stammt aus dem gleichen göttlichen Willen.
Wir lieben ihn einsam, in Erbauung und Stille,
Denn die Welt, die ihr zu bekehren glaubt,
Der ihr seinen Ruhm anpreisen wollt,
Ist blind und ist taub, aller Sinne beraubt.
Wie ein Greis, den man morgen zu Grabe trägt,
Spielt sie in kindischer Wollust mit Gold.
Das einzige Trachten, das sie bewegt,
Gilt diesen Spielen und Kindereien.
Was aber hat dies töricht Benehmen

Mit Gott und der ewigen Wahrheit zu tun,
Mit unserm Gotte, mit eurem und meinem?
Wenn die Heiligen, die in ihren Gräbern ruhn,
Plötzlich wieder auf Erden kämen,
Sie würden aus ihres Herzens Brand
Alle Flammen in zürnender Hand
Vereinen,
Und schleudern, damit sie die Welt verzehren
Und dann wieder heimwärts zum Himmel kehren.
Ich weiß so gut wie ihr, was diesen argen Zeiten
Von Nöten ist, die tief in Fluch und Frevel stecken,
Allein ich werde nie mit ihnen streiten,
Nie meine Hand mit ihrem Eiter mir beflecken.
Ich täte es nie — ihr jedoch wollts,
Doch, denk ich, höchlichst wohlbedacht, daß auch dabei
Stets euer Glanz und Christentum sehr sichtbar sei,
Und wägt ihr darum Stolz an Stolz,
So wählt ich lieber doch den meinen.

Thomas: Wiederum Hoffart, wiederum der Stolz!

Balthasar: Oh, diesen halt ich aufrecht! Dieser bringt
Mich nicht so leicht zu Reue und Erröten.
Ein Ungestümer bin ich, der mit seiner Sünde ringt,
Ohne darum des Herzens Größe in sich abzutöten.
Doch hab ich sie gebüßt, so will ich wieder
Voll Kraft nach meinen alten Rechten fassen,
Ich halte euren Uebelwillen nieder,
Dom Marc allein bereite ich die Straße,
Für ihn allein will ich mich mühen
Und ihn mit meiner Arme wohlerprobter Kraft beschirmen.
Das ganze Kloster weiß, von welcher Leidenschaft ich glühe,
Und was für reine Kräfte sich in meiner Brust auftürmen,
Die eurer Anmaßung die rechten Schranken setzt.
Rein muß der heilige Wein im Kelche glühn,
Und euer Sinnieren und fiebriges Zweifeln,
Es würde tropfenweise in ihn
Das Gift einträufeln,
Das ihn zersetzt
Und für alle Zukunft mörderisch vernichtet.

Thomas (sehr kühl): Ob durch Stolz oder Reue — ich sehe jetzt,
Daß ihr euch selber zugrunde richtet.

— — — — — — — — —

Reinhardt in Wien / von Alfred Polgar

(Schluß)

5. Was ihr wollt

Eine sehr hübsche, humorvolle und originelle Aufführung. Die Verwandlungen geschehen auf offener Bühne, während die Musik ein Stückchen spielt und Fackelträger über die Szene tanzen, bis eine lustig bimmelnde Schelle das Zeichen gibt, die Komödie könne weitergehen. Es ist ein sehr netter Verwandlungsspuk, der die Szenen wie an einem leuchtenden und klingenden Faden aufreiht. Die Dekorationen diesmal im drollig-primitiven Bilderbuchstil, die Kostüme recht farbenfroh, für die Art ihrer Träger in lebhafter und naiver Deutlichkeit charakteristisch. Das Hübscheste und Feinste an der ganzen Aufführung ist, daß sie, in Ernst und Scherz, so durchaus ein ‚Spiel' gibt, herzhaft drastisch und übertrieben, fern von allem akademischen Theater und mit Ausschluß süßlich-glatter Lustspieltöne.

Ein ulkiges Trio sind die Herren Diegelmann, Waßmann, Moissi mit ihrer (von der Regie) fast musikalisch abgestimmten Komik. Dreierlei Lustigkeit: die des ganz ungeistigen vegetativen Lebens, die der Beschränktheit und die der klugen Einsicht. Den Grundbaß gab Diegelmanns behagliche, breitschattige Komik, die führende Stimme Waßmanns Tölpelei, die Obertöne („für den, der heimlich lauschet") Moissis melancholischer Narrenwitz. Waßmanns Junker Bleichenwang trug eine wahre Gloriole von Schwachsinn. Die ohnmächtige Pfiffigkeit seiner Blicke ist so erheiternd wie das Geschlenker seiner falsch eingehängten Gliedmaßen (die nur der Schwerkraft und keinem Willen zu gehorchen scheinen) und die Fisteltöne seiner Leidenschaft. Manchmal hat dieser Bleichenwang was Rührendes. Wenn er sagt, daß ihn auch einmal eine geliebt hat, dämmerts in seinem kälbernen Blick wie Opfer-Ahnung. Einige Manieren Waßmannscher Komik verlieren durch ihre hartnäckige Wiederholung an heiterer Wirksamkeit. So seine Art, die letzten Worte eines Satzes nicht mehr zu sprechen, sondern sie wie ein überflüssiges Häufchen einfach aus dem Mund fallen zu lassen, seine weinerlichen gequetschten Kopftöne, das Gehen mit spaßig einwärtsgekehrten Füßen und dergleichen mehr.

Schildkraut war ein trüber Malvolio; ein zähes Stück Lächerlichkeit. Das Steife und Gallige der Figur traf er überzeugend gut; aber dort, wo Herz und Hirn dieses Mannes (der mürrisch, bitter und respektabel wie ein Theaterkritiker durchs Stück stelzt) sich verwirren, wo sein puritanischer Ernst und seine geblähte Würde sich grotesk verleugnen, da wars nicht zwingend. Man kam nur zur Schadenfreude, nicht zur Freude über diesen Malvolio. Ein munteres und derbes Kammermädchen agierte Frau Kupfer. Rätselhafterweise ging sie ganz in Gelb, also in jener Farbe, die, textgemäß, ihr Fräulein ver-

abscheut. Beregis düsteres und wuchtiges Pathos lastete schwer auf dem leichten Spiel; zudem blieb die Hälfte seiner verwaschenen Deklamation unverständlich. Anmutig und einfach-stilisiert die Olivia des Fräulein Heims, und von recht freundlicher Wirkung das lebhafte, seiner selbst frohe, atemlose Gezwitscher und Gepiepse des Fräulein Eibenschütz.

Mehr noch als bei andern Vorstellungen des Deutschen Theaters kommt es bei der Wertung dieses Shakespeare-Abends darauf an, was man zu sehen und wofür man blind zu sein entschlossen ist. Nein und Ja sind in der Kunstkritik gewöhnlich das Primäre. Und es ist meist nur Sache der dialektischen Geschicklichkeit, das gebotene Werk in dieses Nein oder dieses Ja möglichst hineinzukriegen. An die holde Legende von der Zähmung der Widerstände und Widerspenstigen durch ‚die Sache' glaube ich in keinem Fall. Wer mich grundsätzlich, aus Antipathien des Blutes oder der Anschauung, nicht mag, den kann ich mit den besten Worten und Taten nicht umstimmen. Wer mir gegenüber Essig ist, dem schmecke ich sauer, auch wenn ich von Süßigkeiten triefe. Zumal in der Kunstkritik gilt es, daß nicht das Werk auf den Betrachter, sondern vielmehr der Betrachter auf das Werk wirkt. Und Kritik üben kann leider nicht viel andres heißen als: eine Sache so drehen, bis sie möglichst scharf auf des Kritikers Prinzipien, Neigungen und Antipathien eingestellt ist. Das geschieht unwillkürlich, automatisch, im Unterbewußtsein, durchaus zwingend.

Deshalb bedarf es also, meines Erachtens, keinerlei Bosheit oder Ungerechtigkeit, um an dieser Vorstellung viel Mühseliges, Absichtliches zu entdecken. Und es bedarf anderseits keiner verlogenen Begeisterung, um entzückt zu sein über die Neuheit und Frische dieses Bühnenspiels, über seine feinen Harmonien und derben Kontraste; über das schöne Bemühen, dem Theater ganz zu geben, was des Theaters ist, die szenische Materie nicht auf literarische Art, nach Grundsätzen des Geschmacks und der Tradition, sondern durchaus ihrem eigensten Geist gemäß zu behandeln; über das Trachten, nichts im Bühnenbild und Bühnengeschehen Staffage, gleichgültige Nebensächlichkeit sein zu lassen, sondern auch das Kleinste aufs Ganze abzustimmen, es irgendwie zur Verstärkung einer Melodie, Sättigung einer Farbe, zur Drastik einer Stimmung oder schärfern Pointierung eines Witzes nutzbar zu machen.

6. Der Graf von Gleichen

Eine dichterisch qualifizierte dramatische Arbeit, über die in diesen Blättern schon wiederholt und gründlichst gesprochen wurde. Zwei der interessantesten und eigenartigsten Mitglieder des Reinhardtschen Ensembles geben der Darstellung künstlerisches Gewicht:

Wegener und Frau Durieux. Wegener, als Graf von Gleichen, außerordentlich in der Vereinigung heldischen Wesens mit dumpfern Menschlichkeiten; von einer schmerzgeborenen Energie, die an hohen Satzungen zu rütteln imstande ist und wohl auch bis zu Absagen an Gott sich versteigen mag. Für den Ausdruck der Unbeugsamkeit in diesen gepanzerten Versen, des heroischen Trotzes, eines Willens, der unentrinnbares Schicksal dessen wird, der ihn hegt, hat Wegener Töne und Gebärden von wuchtigster Intensität. Wie knappste Formeln sind sie, in denen sich Gesetze seines Ichs aussprechen. Bemerkenswert ist die Klugheit dieses Schauspielers. Sie glänzt in seinem großen, harten, begehrlichen Blick, sie adelt seine (manchmal ein bischen hohle, tief schaufelnde) Deklamation. Kraftmenschen, mit zähen Wurzeln an ihre Erde geklammert, scheinen Wegeners Domäne. Naturen, die Funken geben, wenn das Schicksal gegen sie schlägt; die des Lebens Not nicht klein, sondern hart hämmert. Dabei liegt in seiner Art ein Zug von Weichheit, der eben aus dem Gefühl solcher Kraft zu stammen scheint; jene ‚athletische Zartheit' ist es, die ein Kennzeichen gerüsteter, ihrer Stärke bewußter Seelen.

Große Intelligenz scheint auch der Grundstoff, in den die Kunst der Frau Tilla Durieux eingebettet ist. Sie müßte im Konversationsstück das Höchste leisten. Es ist ein reizvolles Irrlichtelieren von Geist und Leidenschaft um diese Frau; und zu einem ganz bizarren Ornament verschlingen sich in ihrem Wesen die Linien des Elementaren und des Höchst-Kultivierten. Ein triebhaftes Ur-Weibchen, gerüstet und zugleich geschwächt durch die raffiniertesten Verfeinerungen ihrer Geistigkeit. Zum Konversationsstück weisen Frau Durieux: die geschliffene Anmut ihrer Rede, ihre funkelnde, leichte Pointierkunst, ihr sinnlich-schmiegsames Temperament, die nervöse Reizbarkeit ihres klugen, von tausenderlei Neugier und Instinkten beunruhigten Antlitzes, ihre schönen, kühl-vornehmen Gebärden und die Fülle von Stimmungs-Untertönen, die sie in jedem Satz mitschwingen zu lassen vermag. Vielleicht würden der Durieux auch die hochtragischen Frauen gelingen, wenn nicht für den Ausdruck eines überlebensgroßen Pathos ihre physischen Mittel zu schmächtig wären. Es kommt immer ein Augenblick, da Frau Durieux in der Steigerung nicht weiter kann und nun (aus einem richtigen Empfinden, daß doch noch Stärkeres folgen müßte), beflissen ist, im Blick, in der Gebärde, im Stimmklang, unzweideutig, mit der zwingenden Geltung eines musikalischen Vorzeichens, auszudrücken, daß alles noch um eine Oktave höher zu lesen sei. Diese Ersetzung quantitativer Steigerungen (zu denen die Mittel fehlen) durch eine Aenderung der Ausdrucks-Qualität, dies gilt manchen als krankhaft, hysterisch, ‚pervers' und wie die einschlägigen Kennworte der kritischen Phraseologie lauten. Es würde sich aber bei näherer Untersuchung herausstellen, daß es sich hier keineswegs um Schwächen,

sondern nur um eigenartig modifizierte Kräfte eines ganz großen und leidenschaftlichen Darstellungstemperaments handelt.

Die zweite Frau in dem Schmidtbonnschen Drama spielt Fräulein Eibenschütz; zu unbeträchtlich und ungewichtig, um das kuriose Gleichgewicht begreiflich zu machen, das die Seele des Grafen zwischen seinen beiden Weibern hält. Zudem fehlen dem Organ des Fräulein Eibenschütz alle Zwischenlagen zwischen süß und weinerlich. Meistens klingt es wie ein gesprochenes Ballettlächeln.

Richard der Dritte / von Egon Friedell

Das Problem Richards des Dritten scheint mir dieses zu sein: Ist es möglich, genial und zugleich böse zu sein? Gibt es so etwas wie ein böses Genie? Die Antwort lautet selbstverständlich: Nein. Aber die wissenschaftliche Deduktion dieses sehr komplizierten Themas hat erst Nietzsche geliefert durch eine außerordentlich scharfe und tiefdringende Analyse des Begriffs ‚Böse', deren Endresultat darin besteht, daß dieser Begriff — aufgelöst wird. (Und zwar durch eine Gleichung: für Nietzsche sind nämlich die Begriffe ‚Böse' und ‚Genie' absolut identisch. Die Mißverständnisse, die er gerade durch die Genauigkeit und Gründlichkeit seines analytischen Verfahrens hervorgerufen hat, sind ja übrigens weltbekannt.)

Eine Lösung des Problems hat aber auch schon Shakespeare versucht. Nur tat er es auf rein künstlerischem Wege. Er mochte sich nämlich gesagt haben: Ich weiß nicht, ob es einen genialen Bösewicht gibt, und ob er in der Empirie möglich ist; aber für einen Dichter ist alles möglich. Und dann schrieb er Richard den Dritten.

Dies ist denn auch die einzige Möglichkeit sowohl für den Kritiker wie für den Schauspieler, um das ganz irrationale Charakterproblem König Richards herumzukommen. Auflösbar ist die Sache nicht. Richard Gloster ist ein lebendiges Paradoxon, aber ein lebendiges, weil er von Shakespeare ist. Es ist für die Sachlage ziemlich lehrreich und aufklärend, wenn man diesen — ad hoc gelungenen — Versuch mit derselben Bemühung eines andern, ungleich geringer befähigten Dichters vergleicht. Der Franz Moor wird an allen Ecken und Enden Karikatur oder Psychose — bei Richard ist nichts von dem.

Höchst possierlich sind die Anstrengungen der Shakespearekommentatoren (welche fast ausnahmslos der bourgeoisen Moral entstammen und daher auf der Gleichung des Schönen und Guten als auf ihrem wichtigsten Programmpunkt beharren müssen), sich mit diesem Ungeheuer abzufinden. Da werden die entlegensten Details der Charakteristik herangezogen und hin- und hergebogen, bald wird Richard als im Grunde gut, bald wird er als im Grunde klein bewiesen, da-

mit irgend eine Einigung erzielt werde, während die einzige Erklärung doch eben nur die ist, daß es einem genialen Gestalter gelungen ist, uns für vier Stunden eine psychologische Unwirklichkeit glaubhaft und wirklich zu machen.

Der großen Gefahr, die nun für den Schauspieler darin besteht, aus Richard dem Dritten ein Problem zu machen und ihn so zu verklügeln und zu entseelen, ist, in der neuen Aufführung des Burgtheaters, Albert Heine durch die Sicherheit seines psychologischen Taktes entgangen. Er spielt einfach: Richard Gloster, nachmals König Richard der Dritte. Möglichst scharf profiliert, mit möglichst vielen Zügen, als eine höchst komplexe, mit tausend Seelen begabte Gestalt, die von einer einzigen Vorstellung zentral beherrscht wird: die Krone Englands. Als einen starken, überlegenen und — man kann paradoxerweise sagen: geraden Menschen, um so viel gerader gewachsen denn seine ganze Umgebung, als er etwas will und bewußt und unausgesetzt will. Sehr übersichtlich wird die ganze Figur auch dadurch, daß Heine den Punkt der Peripetie aufs schärfste präzisiert, von dem Fluch der Mutter an, wo Richard plötzlich fahrig, unentschlossen, ängstlich, abergläubisch, mißtrauisch gegen sich selbst wird. So wirkt der Traum dann durchaus nicht mehr peinlich, etwa als ein puritanisches Zugeständnis an die herrschende Moral, sondern als ein bloßes Nachlassen der Lebensenergie in diesem sonst so stählernen Organismus, und wenn am Schluß wieder seine bezwingende geniale Vitalität hervorbricht, so ist und bleibt er der Held des Dramas — auch im moralischen Sinne, und er redet dem Zuhörer aus der Seele, wenn er vom „flachen Richmond" spricht. Es ist gewiß ein Beweis für die überzeugende Kraft sowohl der dichterischen wie der schauspielerischen Gestaltung, wenn es gelingt, das Publikum gegen seine sittlichen Instinkte auf diese Seite zu bringen. Und dies war das Verdienst Heines — ein andres Verdienst kann sich der Darsteller dieser Rolle gar nicht erwerben — daß er die Poesie dieses Schurken lebendig werden ließ, wie Shakespeare sie als Dichter lebendig machte. Diese Ueberwindung der Ethik durch die Aesthetik ist ein seltsames paradoxes Vorrecht der Künstler. Wir können diesen Richard nicht böse finden, so sehr er es ist; so wenig wir etwa an dem mysteriösen Schuppenwurz, dem Schurken unsrer Wälder, etwas Böses zu entdecken vermögen. Diese Pflanze ist wohl der größte Verbrecher ihrer ganzen verbrecherischen Gattung. Nicht nur, daß sie einer der frechsten und habgierigsten Schmarotzer anständiger, nützlicher und wohlsituierter Bäume ist, sie lockt auch noch durch gewisse raffinierte und heuchlerische Fangvorrichtungen unschuldige Insekten an und frißt sie mit grausamer Langsamkeit auf. Aber wir haben keinerlei Rankune gegen sie, denn sie ist von so merkwürdiger, ungewöhnlicher, verwirrender Schönheit, daß wir ihr alles verzeihen. (Man wende nicht ein,

daß wir die untermenschlichen Organismen ja überhaupt nicht moralisch werten. Das ist nur theoretisch wahr; denn auf Wanzen, Blattläuse und gewisse ekle Pilzsorten, zum Beispiel, haben wir eine riesige Wut.) Und ebenso sehen wir in Richard nichts als ein schönes, verruchtes Naturspiel.

Von den andern fast durchwegs würdigen Leistungen möchte ich nur den Catesby des Herrn Zeska hervorheben. Ich weiß nicht, ob es bewußte künstlerische Absicht ist, aber jedenfalls wirkte die vollendete Courtoisie und Naivität, mit der dieser Gentleman den Hastings zum Tode befördert und die andern Mordbefehle seines königlichen Herrn ausführt, ganz einzigartig: in seiner Manier, Menschen umzubringen, war soviel Ritterlichkeit, Liebenswürdigkeit, Humor, gute Lebensart und — man möchte fast sagen: Takt, daß das Ganze wirkte wie eine Demonstration der vornehmen Unschuld des Renaissancemenschen.

Die Inszenierung des Herrn von Berger hatte zwei große Mängel. Zunächst fehlt ihr jedes Tempo. Die Pausen zerrissen wieder einmal das ganze Drama. Es ist freilich das technische Problem wirklich schneller Umbaue noch nicht gelöst, und selbst die Drehbühne ist hier kein wesentlicher Fortschritt. Ich weiß auch nicht, wie es zu lösen ist, aber ich weiß, daß diese klassischen Stücke, wie ‚Götz‘, die ‚Räuber‘ oder Shakespeare, ohne ein Prestissimo des Szenenwechsels für einen modernen Zuschauer einfach nicht zu ertragen sind. Bedenklicher ist der zweite Einwand, daß diese Aufführung wohl manche sehr schöne Details brachte, daß sie aber nicht als Ganzes gesehen, nicht als Einheit konzipiert ist. Es fällt alles auseinander, es ist ein Stück aus Stücken. Viele Einzelheiten jedoch sind mit feinem und originellem Verständnis empfunden. Sehr fein, zum Beispiel, der Gedanke, die ganze Aufführung in ein sonderbar flimmerndes clair-obscure zu tauchen, was besonders den Interieurs zugute kommt und die große Familienszene im Palast zu einem sehr eindringlichen Gemälde der sich selbst zerfleischenden Yorks steigert. Sehr fein auch die Stimmung im vierten Akt mit den drei klagenden Frauen und, darauffolgend, die Trommlerszene, die sehr packend realistisch wirkt, wenn die Frauen immer weiter fluchen und lärmen, während die Trommeln gerührt werden — aber es nützt nichts: sie können sie nicht überschreien. Sehr fein die Traumszene, wo die Gestalten der Ermordeten aus den Falten der Vorhänge huschen (der Geist Annas neben ihrem Gemahl auf dem Ruhebett) und sich schließlich allesamt wie eine große graue Wolke dräuend über den Schlafenden legen. Sehr fein auch . . . aber das ist es ja eben bei Baron Berger: er ist sehr fein, nicht mehr. Er hat Geschmack, Kultur, Subtilitäten, Einfälle, ‚Ideen‘. Aber er hat keine Idee, keinen Zentralwillen, von dem aus sein ganzes Schaffen organisiert wird. Er ist ein hochbegabter Empiriker, aber er ist kein Idealist. Auch wenn man seine Aufsätze liest,

so wird auf fast jeder Seite irgend ein Satz, eine kleine Beobachtung, eine Nebenwendung, ein Bildchen sein, wozu man sich anmerkt: Sehr fein. Aber wenn man den Aufsatz oder das Buch fertiggelesen hat, so bleibt nichts zurück, rein gar nichts, als jenes Gefühl, daß man es mit einem feinen Kopf zu tun gehabt hat. Das ist zu wenig. Immerhin: für einen Hoftheaterdirektor, und dazu noch einen österreichischen, ist es wahrscheinlich nicht zu wenig.

Gura-Oper / von Fritz Jacobsohn

Nach dem Erfolg der letztsommerlichen Kampagne hat die Gura-Oper ein Recht darauf, von vornherein freundlich begrüßt zu werden. Denn sie hat im vorigen Jahre manches Mal so etwas wie Opernfestspiele geboten, und selbst bei ihren Durchschnittsaufführungen brauchte man selten den kritischen Maßstab sommerlich gönnerhaft herabzuschrauben. Sie hatte weder Kosten noch Mühe gescheut, um den Berlinern in drei kurzen Sommermonaten die in der langen Saison arg verkümmerte Freude an der Oper wiederzugeben, und hat sich mit ihren Leistungen alle diejenigen, denen das Wohl und Wehe des Musiklebens am Herzen liegt, die in der Oper und im Musikdrama Erhebungen und Erschütterungen suchen, zu Freunden gemacht. So viel Abwechslung im Repertoire hatten die Berliner lange nicht gesehen, und eine so illustre Schar von Sängern, Sängerinnen und Dirigenten hatte ein Unternehmer schon lange nicht unter einen Hut gebracht. Dabei konnte man gern manche Ungeschicklichkeiten und Provinzialismen als unvermeidlich mit in Kauf nehmen, um so mehr, als das Niveau immer sehr anständig blieb und eine große Anzahl von Einzelleistungen unvergeßliche Eindrücke hinterließen.

In diesem Jahr nun scheint sich Gura in seiner Unternehmungslust etwas eingeschränkt zu haben. Man vermißt liebgewordene Namen unter den Mitwirkenden, und auch das Repertoire zeigt nach den bisherigen Dispositionen eine sehr einseitige Bevorzugung Wagners. Der ‚Ring‘ allein soll fünfmal gegeben werden. Mozart fehlt diesmal ganz, und Verdi ist nur einmal (mit dem ‚Troubadour‘) vertreten. Dafür blühen uns einige Novitäten von Zöllner, Wormser, Siegfried Wagner und von Chelius, die zum großen Teil Pseudonovitäten sind, und von denen die beiden ersten bereits gefallen sind.

Denn man kann nicht gut sagen, daß Zöllners alte ‚Ueberfall‘ und Wormsers noch ältere Pantomime ‚Der verlorene Sohn‘ gefallen haben. Bei der Oper lags am Werk selbst, bei der Pantomime an der Darstellung. Mit Zöllners Hintertreppenwerk, das schon vor fünfzehn Jahren um vielleicht zehn Jahre zu spät kam, lernte man das krasse Beispiel einer charakterlosen Theatermache kennen, die auf der

einen Seite veristisch plumpe Rippenstöße verabreicht, um auf der andern Seite mit verlogener Sentimentalität das patriotische Unterbewußtsein zu kitzeln. Erstaunlich bleibt nur, wie Zöllner aus Wildenbruchs feiner Novelle ‚Die Danaide' ein so gänzlich unmögliches Textbuch machen, wie er, der schätzenswerte Komponist eines ‚Faust' und der ‚Versunkenen Glocke', eine so grausam unbedeutende, physiognomielose Musik dazu schreiben konnte. ‚Der Ueberfall' ist typische Kapellmeistermusik mit einem Stich ins Professorale; ein ausgemachter Undramatiker hat sie in absoluter Verkennung der veristischen Stilprinzipien ausgeklügelt. Zöllner geht der geschlossenen Nummer, die in dieser Oper angebracht gewesen wäre, bewußt aus dem Wege und deklamiert dafür in langatmigen Monologen, ohne auch nur ein einziges ausdrucksvolles Rezitativ, bei dem man aufhorchen könnte, zustande zu bringen. Selbst wo er mit dem billigen Mittel des Volksliedes übelaufdringlich operiert, oder wo er eine reizende französische Gavotte als Kouplet einflicht, bringt er es nicht fertig, das Gefühl eines bestimmten Stimmungsgehaltes auf den Hörer zu übertragen.

Auf Albert Bing, den jungen Kapellmeister vom Hamburger Stadttheater, fiel das nicht gerade beneidenswerte Los, mit der Direktion des ‚Ueberfalls' in Berlin zu debütieren. Da bei diesem Werk, wie übrigens bei aller Kapellmeistermusik, der Schwerpunkt im Orchester liegt, das den Vorgängen auf der Szene Schritt für Schritt mit illustrierender, andeutender und erklärender Musik folgt, so hatte Herr Bing Gelegenheit, mit der Wiedergabe der sehr komplizierten Partitur seine Qualitäten zu zeigen. Nach dieser Probe scheinen wir es mit einer sehr beachtenswerten Kraft zu tun zu haben, deren künstlerischer Ernst und deren jugendliches Feuer wohltuend von der landläufigen routinierten Taktschlägerei absticht. Bing beherrschte die Partitur vollkommen und hielt das Blüthner-Orchester mit besonderm rhythmischen Elan im Zaum, so daß die vielen Unebenheiten, die bei der Eröffnungsvorstellung auffielen, gänzlich verschwunden waren. Die undankbarere Aufgabe war es, den Figuren, die nicht lebensfähig sind, Odem einzuhauchen. Frau Gura-Hummel spielte die französische Bäuerin, die im Kampf zwischen Liebe und Pflicht untergehen muß, mit mehr Glück und Gelingen, als sie sie sang, während ihr Partner Hochheim aus Hamburg den deutschen Ulan mit einer frischen Tenorstimme sang, der nur noch der letzte Schliff fehlt.

In Wormsers Pantomime ‚Der verlorene Sohn' steckt so viel gallische Grazie, daß es für deutsche Künstler, noch dazu für Sänger, ein Wagnis ist, sich an ihre Aufführung zu machen. Gar zu leicht wird aus geistreicher Spielerei, besonders wenn der Geist, wie hier, für drei Akte vorhalten soll, ermüdender Unsinn. Diese Klippe konnte Guras Ensemble schließlich nur deshalb vermeiden, weil der Komponist da, wo die Augen beim stummen Spiel ermüden könnten, den

Ohren genügend zu genießen gibt. Man wird sich dieser Musik immer erfreuen, wenn sie so sauber und virtuos am Flügel interpretiert wird, wie es durch den jungen schweriner Kapellmeister Siegfried Blumann geschah. Es gibt nicht viele Kapellmeister, die zugleich so feine Pianisten sind, die aus dem Flügel so vielfarbigen Glanz herauslocken und obendrein noch ihre Aufmerksamkeit auf Orchester und Darsteller richten können, damit alles klappt. Denn bei dieser kinematographischen Darstellung mit illustrierender Musik kommt alles darauf an, daß es klappt. Aber es kommt doch auch auf die geistvolle schauspielerische Belebung an, und da ging es reichlich norddeutsch auf der Bühne zu.

Wo Guras Stärke zu suchen ist, zeigte die Aufführung der ‚Meistersinger', die die Stagione einleitete. Das war eine kräftige, lebendige und sinnvolle Wiedergabe unsers schönsten Musikdramas in farbenfreudiger, nicht übertrieben pomphafter Ausstattung. Ueberall konnte man die glättende, ordnende Hand bemerken; sowohl bei den einzelnen Darstellern wie bei den großen Ensembles. Hier ist ein Musiker am Werk, der sich auch verständig um das Bühnenbild kümmert, der im Sänger auch den Schauspieler wach hält, und der es versteht, dem Ganzen die Marke seiner persönlichen Auffassung aufzudrücken. Vielleicht erwächst uns in Gura der Wagner-Regisseur, der aus dem Geist der Musik und des Schauspiels die Idee des Gesamtkunstwerks mit neuem, modernem Gehalt erfüllt. Der beste Hans Sachs, den wir augenblicklich haben, Feinhals, wird für eine Idealvorstellung der ‚Meistersinger' hoffentlich noch recht lange der Idealvertreter sein. Der ist wirklich „als Meister geboren". Man soll ihn nicht beurteilen, sondern genießen; denn er ist schlackenlos und lückenlos. Daneben sind die andern wohl kleiner, aber doch noch immer sehr beachtenswert. Der pausbäckige Herr Miller ist einer der sympathischsten Vertreter des Walther Stolzing. Sein Jugendüberschwang ist natürlich und ungezwungen und frei von jeder Pose. Sein Organ, ein baritonal gefärbter Tenor, spricht leicht an und ist gleichmäßig ausgebildet; nur fehlt ihm in der Höhe noch der rechte Glanz. Dafür ist die Vokalisation vollkommen einwandsfrei, was für berliner Verhältnisse (ich denke da an die a, e und i unsrer Opernhaustenöre) schon viel besagen will. Frau Gura-Hummel sang das Evchen und scheint mir gegen das Vorjahr schauspielerisch um ein Bedeutendes gewachsen zu sein. Die poetische Innigkeit ihrer Erscheinung befähigt sie ganz besonders zur Darstellung der Wagnerschen Frauengestalten, deren schönste bisher ihre Elisabeth war. Wenn sie erst stimmlich noch mehr geben kann, wird sie sicher zu den beachtenswertesten Wagnersängerinnen gehören. Kapellmeister Stransky, der erkorene und bewährte Hausdirigent Guras, leitete die Eröffnungsvorstellung, alles in allem, mit Schwung und Temperament, so daß die Sommersaison mit einem festlich rauschenden Akkord anhub.

Tilla Durieux / von Herbert Ihering

Vielleicht wird spätern Beurteilern als das Kennzeichen unsrer widerspruchsvollen Epoche die Differenzierung des Typus Weib erscheinen. Wichtiger als die dichterischen Frauencharaktere Ibsens, Strindbergs, Wedekinds — sie konnten ja schließlich aus geringen Wirklichkeitserlebnissen zu künstlerischen Gebilden verdichtet oder gar nur aus Sehnsucht oder Furcht geboren sein! — werden dann für den Kulturhistoriker die Frauen werden, die in Blut und Nerven diese raffinierte Weiblichkeit spürten, deren Körper, Gefühl und Intellekt so sensibel jede Zuckung jener komplizierten Geschöpfe nachempfanden, daß diese durch sie in den sinnlichen Wahrnehmungskreis der Menschheit hinaustraten. Immer lernen wir von den repräsentativen Schauspielerinnen mehr über die Frau einer bestimmten Zeit als aus der entsprechenden Literatur. Wohl gab es schon lange eine Penthesilea, eine Mariamne, eine Rhodope. Weil aber, als sie entstanden, die Schauspielerin nicht lebte, die in ihnen Verwandte sah, die ihr spezifisch Modernes mit allen Fibern fühlte, die sich ihnen nicht mühsam von der Lady Macbeth, der Iphigenie oder gar der Johanna her nähern mußte, konnten diese Gestalten nicht als, wenn auch ins Gigantische gereckte, Bilder eines lebenden Frauentypus gelten. Sie nahmen ihn voraus. Denn die Schauspielerin jener Zeit war die Naive, die Sentimentale, die Tragödin. Gab also schließlich nur Schwächungen und Steigerungen der einen Art: des Sentimentalen. Die sogenannte Naive verdünnte diese Art ins Herzige, Unschuldige, die Tragödin verdickte sie durch elementareres Pathos zu Größe, Kraft, Grausamkeit.

Daß die Schauspielerinnen dieser Gefühlssphäre immer seltener geworden sind ist demnach ein Beweis, daß die Frau, in einer höhern Kulturschicht wenigstens, ein neues Verhältnis zur Welt gewonnen hat. Ihr Intellekt hat die Schleier einer gefühlstrüben Moral durchdrungen — die Frau ist wissend, skeptisch geworden und jagt ruhelos nach neuen Möglichkeiten. Das ist die Stufe: Gertrud Eysoldt. Auf der nächsten hat sie diese gefunden. Sie sind das Land einer neuen Harmonie. Was bis jetzt unversöhnlicher Gegensatz schien: aesthetische und ethische Weltanschauung, hebt sich nicht mehr auf, sondern bedingt sich wechselseitig. Die Frau auf dieser Höhe kennt keine Sittlichkeit aus Moral. Sie ist sittlich aus Schönheitsgefühl. Denn dies ist in den Willen übergegangen. Und ihr Schönheitsgefühl wiederum ist nichts andres als Körper gewordene Sittlichkeit.

Hier steht Tilla Durieux in ihren harmonisch reinsten Schöpfungen. Bis dort hinauf gibt sie die unbürgerlichen Frauencharaktere aller Farben. Und wie eine intellektgeläuterte Sinnlichkeit die Wurzel des Schönheitsbedürfnisses und damit der Adel der neuen Frau

ist, bilden die Mischungsverhältnisse von Intellekt und Sinnlichkeit die Farbenskala der von Tilla Durieux ins Leben gerufenen Gestalten. Beide Triebe sind unterdrückt und verkümmert — die Sinnlichkeit ist abgestorben, der Intellekt, giftig geworden, spritzt nur noch gehässige Bosheit aus: es entsteht eine säuerliche Jungfer wie in Hauptmanns ‚Friedensfest'. Sie schäumen in Wutekstasen gegeneinander: Judiths verstandesfanatische Geschlechtlichkeit gewinnt Leben. Der Intellekt wird in den Dienst der Sinnlichkeit gezwungen: die Prinzessin von Eboli gelingt. Er wird durch sie bis zur Hilflosigkeit entwaffnet: es gelingt die Gemahlin des Königs Dagobert und die Thérèse im ‚Heim'. Darüber empor aber erheben sich die königlichen Frauen, in deren Innern sich beide Töne wie von selbst in harmonischem Akkorde gefunden haben. Hier beginnen die höheren Reiche Hebbels. Rhodope erstand in der Darstellung der Durieux, Mariamne wird hoffentlich erstehen. Hier lebt Jennifer und — richtig verstanden — auch die Gräfin von Gleichen. Noch freilich sind nur die wenigsten Stufen bis zur Rhodope hinauf besetzt. Es fehlt Ibsen. (Für mich ist Tilla Durieux die einzig mögliche Hedda Gabler). Es fehlen aber auch Lessings Orsina; Goethes Adelheid, Iphigenie, Sanvitale; Schillers Gräfin Terzky und — eine große Sehnsucht der deutschen Bühne! — Kleists Penthesilea. Die Durieux muß Hofmannsthals Sängerin und Frau im Fenster, Vollmoellers Gräfin von Armagnac spielen. Und schließlich ist sie es wieder allein, die den innern Wuchs für Shakespeares Kleopatra und Lady Macbeth hätte.

Alle diese Rollen aber würden in der helleuchtenden Glut ihres visionären Temperaments zu neuen Werten eingeschmolzen werden, weil das Gegenwartsbewußtsein der Durieux, das mit jeder Fiber Zeugnis ablegt von der Frau unsrer Tage, von solcher Intensität ist, daß es ohne Mühe das Gestern in das Heute hinüberreißt. Die Tragödin ist tot. Die nervöse Leidenschaft dieser modernen Frau aber kann sich so elementar entladen, daß sie Schiller in das Gefühlsleben der Gegenwart wirft, daß sie sich steil aufbäumt bis hinauf in die dämonische Einsamkeit Shakespeares. Denn unendlich vielgestaltig ist das, was als darstellerisches Mittel unbewußt zutage tritt. Es ist der Körpergehorsam in der denkbar größten Differenzierung. Jede leiseste seelische Schwankung wird in einer scheinbar nur für diese entstandenen Bewegungsnuance sichtbar. Jeder Gefühlston für sich, wie das chaotische Durcheinanderstürzen der Gefühle, läßt die Gesichtsnerven wie spiegelnde Wasserfläche unter kräuselndem Windhauch erzittern. Wir haben Tilla Durieux wie in körperloser Gehobenheit von der Erde wegstreben sehen. Wir sahen sie, niedergezogen, ihre Glieder schleppen wie eine mühselige Last. Wir sahen ihre adelige Schlankheit zusammengekauert und katzengleich losschnellen. Wir sahen sie hochaufgerichtet in unnahbarer Majestät schreiten. Wir er-

lebten, wie sie Schillers blasses Pathos durch ein Linienspiel schwebender Bewegungen in farbigere Reiche hob.

Von nicht ganz gleicher Modulationsfähigkeit ist ihre Sprache. Aber auch sie gehorcht den unmerkbarsten Gefühlsreizungen, wenn sie spielend eine Zeitlang in gleichgültiger Lauthöhe und Tonstärke hüpft, um plötzlich grell, spitz aufzuspringen und schließlich gedämpft und stumpf zusammenzusinken. Es ist in der Sprache der Durieux, wie um den bebenden Zug ihres Mundes, etwas Zitterndes, Vibrierendes, das allen ihren Gestalten etwas Geheimnisvolles, Sphinxartiges gibt. Die Worte scheinen, wenn sie gesprochen sind, noch nicht verklungen zu sein, sondern die Frau als unbestimmte Atmosphäre zu umatmen. Nur einmal habe ich gehört, wie sie hart, gleich echolosen Schlägen, zu Boden fuhren. Das waren die wiederholenden Worte der Judith: „In fünf Tagen, Holofernes!" Sie wurden durch den jähen Rhythmus des auf die Knie gestoßenen Körpers in die Erde gehämmert. Und wie sie gesprochen, waren sie verhallt.

So ruhelos aber die Leidenschaften auf diesem Körper wie auf einem willenlosen Instrumente spielen, so jäh wechselnd sie die Sprache färben: nie verwirrt Tilla Durieux durch Unruhe und Nervosität. Wie der sprühende Tropfentanz ihrer Sprache doch aus der tiefsten Quelle eines unzersplitterten Willens gleich der stolzen Kurve einer Fontäne hochgetrieben wird, läßt ihr Schönheitsgefühl jedes Nervenzucken nur als Schwingungsnuance einer einzigen fließenden Linie erscheinen. Weil jede Bewegung in den einheitlichen Rhythmus des Körpers hinübergleitet, keine Geste unverbunden an die andre gesetzt wird, jede vielmehr nur Welle eines ebbenden und flutenden Meeres ist, überströmt diese Frau oft eine erhabene Ruhe. Das stilisierende Element in der Durieux ist so stark, daß es die Einzelnuance, ohne sie verdrängen zu müssen, in die malerische Linie hineinzwingt. So konnten manche Stellungen ihrer Rhodope an griechische Vasenbilder erinnern. So konnten die Züge ihres Gesichts oft zum Medusenantlitz erstarren. Es gibt Augenblicke in ihren Schöpfungen, die sich hoch über die dichterische Figur hinausschwingen, die diese in einer andren Sphäre als Symbol zeigen.

Hier erhellen sich Vorbezirke zukünftiger Darstellungsmöglichkeiten. Zugleich aber schließt sich der Ring der Entwicklung. Er läuft zurück auf den Punkt, wo alle Darstellung maskenhartes Symbol menschlicher Schicksale war. Und es ist kein Zufall, daß auch die Dramatiker der jüngsten Richtung die strengen großen Linien in der Charakteristik erstreben. Darum ist es vielleicht Tilla Durieux, der differenziertesten Frau und Künstlerin, vorbehalten, die kantigen Konturen der willensgeraden Frauengestalten Paul Ernsts zu ziehen und so daran mitzuhelfen, die zerrissenen Fäden zwischen Antike und Moderne wieder ineinanderzuschlingen.

Das leipziger Theaterjahr / von Walter Behrend

Die saison morte hat begonnen. Das Publikum ist degoutiert, die Illusion nicht mehr bannkräftig. Man sieht sich nach andern Eindrücken um, verbringt die dumpf atmenden Abende dieser Stadt, die tagsüber ihre häßliche Architektonik so entmutigend phantasielos in den gelben Sonnenbrand des Himmels türmt, heute lieber in einem impressionistischen Café im Freien, zwischen vage duftenden Oleanderbäumen und silbernen Bogenlampen. Nebenbei: Theater oder Café — andre halbwegs annehmbare Mittel zur Betäubung müßiger, einsamkeitsüberdrüssiger Zeitläufte gibt es hier nicht. Immer wieder stellt sich dieselbe stupide Wahl in dieser Wüste von Stadt ein, in der am Ende nicht einmal das Kaffeehaus zur Oase inoffizieller feinerer Geistigkeit aufblühen kann. Rettungslos versinkt man in dieser Mongolenstadt, an der das Abendland zuschanden geht, in einen Sumpf brodelnden Stumpfsinns. Ja, Leipzig: der Pöbel von Europa hat sich hier konzentriert. Niemand ist da, mit dem sich die Berührung verlohnte. Jede Kulturzentralisation ist hier, wo nur Industriewerte angehäuft werden, scheinbar unmöglich geworden. Nirgends hat die deutsche Bürgerphysiognomie einen so niedrigen, klotzdummen Ausdruck angenommen wie in — o du lieber Gott! — Pleiße-Athen. Das geistige Leben dieser Stadt ist in der grauenhaften Formel der achtziger Jahre eingefroren. Es ist gleichsam, als ob die Stadt (Großstadt!) eine chinesische Mauer um sich gezogen hätte, in deren Kreis sich alle nur denkbaren Auswüchse vollendeter Unkultiviertheit und Vernichtung schreckhaft regen. Entsetzt prallt die Moderne zurück . . .

Ich stehe nicht allein mit dieser schroffen Ansicht über Leipzig da. Vor ein paar Jahren schon hat Otto Flake den absoluten kulturellen Tiefstand Leipzigs, das doch schließlich heute schon sechshunderttausend Seelen beherbergt, in der ‚Schaubühne‘ gegeißelt. Der Aufsatz war erschöpfend. Auch das vernichtende Urteil, das Flake, dieser künstlerisch hochentwickelte Kopf, über das Theaterleben Leipzigs fällte, war damals nicht zu scharf. Denn es ist kein Wunder, daß auch das Theater ein paar tüchtige Spritzer mit abbekommt, wenn sich das ganze Milieu im — sagen wir ruhig: Schmutze badet. Trotzdem kann ich heute mit Vergnügen konstatieren, daß im letzten Jahre ein paar entschiedene Wendungen zum Guten wenigstens im leipziger Bühnenorganismus eingetreten sind. Dieser Umschwung ist allein Robert Volkner, dem Direktor des leipziger Stadttheaters, der im Jahre 1912 frankfurter Intendant wird, zu danken. Herr Volkner, der zuerst mit der Staegemannschen Hinterlassenschaft aufräumen mußte, hat am Anfang mit der typischen Unintelligenz des leipziger Publikums sehr zu rechnen gehabt.

Aber dann zeigte er im letzten Jahr plötzlich eigene Initiative in großem Maßstabe und bewies damit, daß er ein wirklich wagemutiger und befähigter Bühnenleiter ist. Er hat bedeutende Sänger (Soomer, Urlus) und Sängerinnen (Frau Rüsche-Endorf, die Urbaczek, Aline Sanden) an sein Theater gefesselt, hat das Schauspielensemble auf ein respektables Niveau innerer Ausgeglichenheit gebracht, hat sich in jeder Hinsicht als ein überlegener künstlerischer Organisator offenbart. Herr Decarli ist, zum Beispiel, ein Held, der über prachtvolle Mittel verfügt, und Herr Salfner ein überaus sensibler Künstler, der seine Gestalten sorgfältig, mit Nerven stilisiert. Von den Damen wäre besonders die lichte Frau Monnard zu erwähnen, die ihre traumzarten Figuren in lieblichster lyrischer Anmut schwelgen läßt.

Volkners Hauptverdienste aber liegen auf dem Gebiet der modernen Regiekunst. Er hat ihre Resultate als Erster nach Leipzig gebracht und sie in wirkungsvollen Aufführungen (geradezu mustergültig waren die Inszenierungen der ‚Zauberflöte', der ‚Carmen' und der Maeterlinckschen ‚Maria Magdalena') leuchten lassen. Regisseure ersten Ranges wie Hans Loewenfeld und Hugo Steiner-Prag waren dabei dem Direktor behilflich. Im ganzen genommen: das leipziger Stadttheater macht heute — abgesehen vom Schauspielrepertoire, das immer noch sehr dürftig ist — einen durchaus gediegenen Eindruck. 1912 verläßt nun Robert Volkner, wie schon erwähnt, Leipzig — und wenn sein Nachfolger nicht ein ganz besonders kultivierter Mensch ist, der wirklich Energie und echte künstlerische Intentionen zu entfalten vermag, werden jene günstigen Auspizien bald wieder verschwunden sein. Und im Theater am Augustusplatz hebt der alte lahme Trott von neuem an . . .

Das leipziger Schauspielhaus wird noch immer von Herrn Anton Hartmann, Hofrat, dirigiert. Die Figur dieses Theatermannes äußert sich in reizvollsten Paradoxen. Herr Hartmann hält einerseits Kadelburg und Blumenthal für große Dichter, anderseits ist er wieder der einzige Theaterdirektor in Leipzig, der Wedekind und Shaw zur Aufführung bringt. Und das will am Pleißestrand etwas heißen. Damit legt er wahrlich Proben von Todesmut ab, die dementsprechend auch sehr selten erstrahlen. Was will das also im Grunde besagen? Die zwei oder drei Repertoire-Lichtblitze in einer Saison blenden keineswegs über den traurigen Gesamtzustand dieses Theaters hinweg, das alles andre eher als Musterbeispiele für exakte künstlerische Wirtschaft liefert. Halbwegs anständige Aufführungen sind in der Sophienstraße sehr rar geworden. Niemals hat Herr Hartmann es verstanden, bessere Darsteller, die er hatte, festzuhalten, ein dauernd würdiges Ensemble zu zeigen. Heute sieht das Personal des Schauspielhauses höchst trübselig aus: keine andre Großstadt würde sich ein solches Theater, dessen deprimierende Physiognomie außerdem

durch wahllose Star-Gastspiele und ein kunterbunt zusammengewürfeltes Repertoire bestimmt wird, gefallen lassen. Nur drei Mitglieder dieser interessanten Bühne haben ausgesprochenes Talent, künstlerische Individualität: Franz Herterich, der besonders als Regisseur in Frage kommt, Bernhard Wildenhain und die hochbegabte Lore vom Busch, die aber kürzlich von Brahm engagiert worden ist, um von 1911 ab Ida Wüst zu ersetzen.

Manch glänzender Literat, den ein Unstern nach Leipzig führte, hat Herrn Hartmann, den man den leipziger Ferdinand Bonn nennen könnte, bis aufs Blut bekämpft. Aber es hat nichts genützt: Herr Hartmann blieb unbelehrbar, blieb im Laufe der Jahre doch Sieger, Champion, rocher de bronce, an dem sich die Kritiker das Genick brachen. Immer einer nach dem andern. Nicht um Fingersbreite ist Herr Hartmann, den niemand weich kriegen wird, von seinen schlimmen, kunstverheerenden Ideen abgewichen. Er wird sich weiterhin mit Apollo'n balgen, wird weiterhin in seinem Tempel der amusischen Abende glänzen. Herr Hartmann als Theaterdirektor ist nur durch das leipziger Milieu zu erklären. Zu 1912 möchte er, sagt man, gerne Stadttheater-Direktor werden. Und es ist leider nicht einmal ausgeschlossen, daß er es wird.

Liane de Pougy / von René Schickele

1

Liane de Pougy, das schöne Mädchen, heiratet.

Vor sieben Jahren war sie noch die erhabenste Spielerin, die furchtloseste Verführerin, der Pol des adeligen Fremdenbetriebs in Paris, Monte Carlo und Trouville. In ihrer Nähe konnte man sich noch unterm zweiten Kaiserreich wähnen; sie allein verwirklichte noch die fabelhaften Ausräuberungen serbischer, russischer und kaukasischer Prinzen, wie sie vor fünfzig Jahren mit Offenbachscher Musik zum größten Ruhme Frankreichs betrieben wurden. Sie allein hielt noch die Aristokratie hoch, während um sie herum die Oteros die große Liebe amerikanisierten. Vor sechs Jahren lieferte sie noch der Otero in einem Spielsaal von Monte Carlo ein spanisches Duell mit diamantengeschmückten Hutnadeln. Nach der Erledigung des Ehrenhandels saß sie, eine leibhaftige Fürstin, von schwarzen Kavalieren umgeben, am Spieltisch und ließ sich ein Portefeuille nach dem andern über die zarten Schultern reichen. Sie heiratet. Sie heiratet den Prinzen Ghika.

Als Liane de Pougy eines Sonntagnachmittags in den Straßen von Saint Germain spazieren ging, erregte ihr kleiner Hut das Mißfallen ehrsamer Bürger. Die Bürger feixten. Da unternahm es der

Prinz Ghika, die Bürger zu züchtigen. Aber sie waren stärker. Sie prügelten die Fürstlichkeit. Die zuschauenden Frauen der Bürger schimpften den Fürsten ‚Zuhälter‘ und Liane — einen Zugvogel. Es war einfach eine Débâcle. Vor dem Amtsrichter wurde bekannt, daß der Prinz der Verlobte des schönen Mädchens sei. Der Amtsrichter war auf soviel Korrektheit nicht gefaßt und glaubte, nicht recht verstanden zu haben. „Jawohl, Herr Amtsrichter, ich habe Fräulein Liane de Pougy um ihre Hand gebeten.“

Die Bürger werden den Prozeß verlieren. Denn man darf einen verlobten Prinzen nicht einen Zuhälter und seine Braut nicht einen Zugvogel schimpfen. Und der Prinz blieb dabei! Liane de Pougy zögerte.

„Ich finde Sie ein wenig jung ... habe ich dem Prinzen gesagt.“ Sie erzählte. „Er wird den Kot wegwischen, mit dem man mich bespritzt hat ...“

Liane de Pougy, das schöne Mädchen, heiratet! Die Otéro hat auch geheiratet, natürlich einen amerikanischen Millionär. Sogar die Vaughan war verheiratet, mit einem leibhaftigen König, und ich wette, daß sie jetzt, nach dem Tode des Königs, eine Liebesheirat versucht.

Wir sehen Liane de Pougy sich im weißen Brautkleid lächelnd aus der Horizontalen erheben. Ihre wertvolle Vergangenheit blüht auf ihrem Haar, an ihrem Hals in Perlen und Diamanten. Sie schreitet am Arm eines ganz jungen Prinzen die Kirchenstufen hinauf.

Es gibt keine freie Liebe mehr! Wer sollte wohl nicht heiraten, wenn Liane de Pougy heiratet? Welch ein bourgeoises Jahrhundert, wo die sorglosesten Hetären im Standesamt absteigen! Der Dichter in seiner Kümmernis stimmt die Leier zu einem Loblied auf die große Phyrne, die vor dem athenischen Volk unverehelicht ins Meer stieg.

2

Er sagte, es sei nicht wahr, daß er zu jung sei, er kenne das Leben, und dabei sah er sie flehend an. Liane widerstand nicht länger. Sie neigte das Haupt und bot ihm die Fülle ihres noch nicht verblichenen Haares, ein großes Nest kleiner, zarter Reflexe, die ihre seidigen Blondheiten aneinanderdrängten. Dahinein grub der prinzliche Knabe seinen Mund, aufstöhnend, denn er hatte verstanden, daß Liane Ja sagte. Gestern wurden sie Mann und Frau.

Der Prinz konnte keine angenehmere Frau finden. Sie reitet, spielt Klavier und Guitarre, singt, schreibt Romane, sie war Schauspielerin. Als solche versprach sie viel, und ihre Anbeter fanden, daß sie es hielt. Liane war schön wie Desdemona, aber sie war nicht Desdemona. Junge Leute erschossen sich, die einen ganz, die andern nur halb. Liane erschrak. Sie bekam ein neues Perlenkollier; daran merkte sie, daß sie nach solchen schweren Prüfungen doppelt geliebt wurde. Auch würzten liebenswürdige Reporter ihren Ruhm. Da sie also nicht alle enttäuschte, tröstete sie sich mit der augenscheinlichen

Vermehrung ihres Glorienscheins, von dem sie nie wußte, ob er einer Märtyrerin oder der allbezwingenden Göttin Pandora gehörte. Jedenfalls war er das Leuchtfeuer, das auf dem höchsten Turm der Freude rundum ging und mit seinem magnetischen Schein die nächtigen Abenteuerwege betastete. Seinetwegen nannten slowakische Adelssprossen Paris die Lichtstadt. In den pariser Vorstädten träumten frischangebrannte Dreisouskerzen, es dem Leuchtturm gleichzutun und ebenso groß zu werden und eine eben solche Kometenschleppe über die Straßen und Paläste der großen Stadt spazieren zu führen. Sie sind alle auf wackligen Nachttischen heruntergebrannt. Die glücklichsten erlöschen elend in diesen Tagen, wo die große Schwester die Lichtklauen einzieht, das Wappenschild des Prinzen Ghika davorhängt und alle ihre Macht in einem langen Gattengemurmel am Kamin schmelzen läßt.

Liane war keine gute Schauspielerin; wenn man es genau nimmt, fehlte ihr sogar jedes Talent dazu. Aber die Direktoren der heitern Theater können lange jemand suchen, der sich mit soviel Erfolg an- und auszieht. Es ist für diese Damen nicht schwer, Erfolg zu haben, wenn sie sich ausziehen. Das Interesse festzuhalten, wenn man sich wieder anzieht, darin besteht die Kunst! Bei Liane wußte man nicht, was man am meisten bewundern sollte: dies oder das. Beides tat sie übrigens mit Anstand. Die Hausdichter durften ihr noch soviel zumuten: sie blieb Dame, wenigstens solange sie auf der Bühne war. Daß sie in ihren Rollen sprechen mußte, behinderte sie sehr. Sie hatte Sinn für Situationen, aber gar kein Gedächtnis. Als die Pantomime wieder aufkam, glaubte sie, man habe diese Art, Theater zu spielen, für sie erfunden. Man sah sie nur noch in Pantomimen.

Sie war nicht geizig. Im Gegenteil. Aber zum Glück hatte die Natur sie mit dem eminent französischen Sammlerinstinkt ausgestattet. Sie sammelte. Zuerst einen Palast in der Rue de la Néva, um darin ihre spätern Sammlungen unterzubringen. In diesem Palast baute sie einen Kamin, der ein Wunderwerk ist, und auf dem Kamin häufte sie für mehr als hunderttausend Franken Kleinigkeiten an. Dann ließ sie einen Glaskasten mit goldenem Boden anfertigen. Er füllte sich mit Perlen und Diamanten, einer funkelnden Million.

Liane liebte die Natur. Das beste Mittel, die Natur zu genießen, ist noch immer die Villa. Das Automobil bleibt eine gute Eroberungsmaschine. Aber es fehlt ihm jede kolonisatorische Fähigkeit. Die Villa dagegen ist eine Festung und Herrschaft über die Natur. Dem Villenbesitzer gibt sie sich mit allen ihren Launen und wann er Lust nach ihr verspürt. Liane liebte die ganze Natur: das Land, die Berge, das Meer. Sie hatte eine Villa auf dem Land, eine andre in den Bergen, eine dritte am Meer. Die Natur ist unendlich vielfältig. Liane wechselte ihre Villen, so oft, daß es schien, als reiste sie damit, und sie reiste viel.

Einiges aus ihrem Leben findet sich, literarisch verkürzt, in ihren Romanen, die arme Schriftsteller für sie schrieben, und in die wohlwollende Meister ein paar Perlen hineintaten. Sie enthalten alle nicht eine reizende Anekdote, in der ein alter Marinearzt als Prophet auftritt. Liane kam nicht von Montmartre in die gute Gesellschaft geschneit. Sie debütierte in Brest, hinter dem Rücken eines Marineoffiziers, mit dem sie verheiratet war. Der Gatte war eifersüchtig, und er schoß, als er sie in angeregter Unterhaltung mit einem Mann überraschte, der ein andrer war. Er traf sie dort, wo es am ungefährlichsten ist. Liane hatte nur einen Kummer: daß die Narbe sie entstellte. In ihrer Angst fragte sie den alten Marinearzt, der sie behandelte: „Wird man es sehen können?"

„Das hängt von Ihnen ab, Madame," antwortete der, und zu einem Kameraden sagte er am Abend stolz und zuversichtlich: „Ich schwöre, daß meine Narbe so berühmt wird, wie die eingeschlagene Nase Michelangelos."

Er übertrieb, wie Männer in seinem Alter gewöhnlich tun, wenn sie von solchen Dingen sprechen, aber er übertrieb nur.

3

Die erste Ehe zählt nicht bei einem Mädchen, das man aus dem Kloster nimmt, um es an wen zu verheiraten. Die Liane, die heute heiratet, muß wissen, was sie tut. Sie zieht ihr eine Nase, der guten Gesellschaft, aus der sie vor zwanzig Jahren ausgeschifft wurde, weil ihr Gatte die Gelegenheit gefunden hatte, ihr in den Rücken zu schießen! Sie ist es leid, in den Kulissen einer Gesellschaft zu lärmen, in deren Mitte ihrem schönsten Uebermut bei Beobachtung einiger Regeln der Vorsicht die ehrsamste Lautlosigkeit garantiert wird. Sie gönnt sich eine Revanche . . . Ist sie schlechter als andre? Nein, nur leichtsinniger, und vielleicht nicht immer das, und nur mutiger. Hat sie jemand geschadet? Es erschießen sich Männer aller Alter aus unglücklicher oder verunglückter Liebe, überall. Kinder erschießen sich, weil ihre kleine Freundin die Zuckerstange nicht mit ihnen teilen wollte. Man kann niemand verbieten, sich totzuschießen, man kann auch keinen ernstlich daran hindern. Er soll nur nicht auf seine Nebenmenschen schießen, denen ihr Leben trotz den Bedenken des andern lieb ist . . . War sie verächtlich? Sie tat nichts ungebeten. Man wußte, wie es gemeint war. Sie log nicht. Sie gab — wenn nicht Liebe, so doch Surrogate, die ähnlich schmeckten. Sie nahm Geld dafür, weil ihr die andern mehr nicht gaben, oder weil sie mehr nicht hätte brauchen können. Liebe wird nicht gehandelt. Aber das Glücksgeschäft scheint doch schwer entbehrlich, da es so alt ist wie die Geschichte der Eroberungen und des Erwerbs, und alle Geschäfte, die bereichern, schließlich dahin führen; da unsre Gesellschaft noch immer nicht auf Liebe und Gerechtigkeit,

sondern auf das brutale Geschäft gestellt ist und wir uns vorerst nur mühsam anschicken, die maßlosen Wölfe des Luxus einzuhegen, die sich, fettschwellend unter ihrer alternden Haut, in die Schweine der Luxuria verwandeln — sie einzuhegen, sie nur unter bestimmten Bedingungen rauben zu lassen und dafür zu hüten, bevor sie gelegentlich in einem Sklavenaufstand erschlagen werden.

Jede Revolution, die in Tempel oder in Paläste einbricht, findet hinterm Vorhang die prächtigen Hetären. Die Klugen unter ihnen haben an dem Ereignis nichts auszusetzen; sie verstehen nur nicht, warum man ihr Schicksal dem ihrer Herren beigesellt. „Wir haben Euch Tor und Türen geöffnet", sagen sie, und, wenn sie angepackt werden, mit einem Blick in Blut: „Soviel lag uns nicht an der Erhaltung dieser Köpfe." In solchen kritischen Augenblicken fehlt die Zeit zu psychologischen Betrachtungen. Man tut einen Fischzug, und was im Netz gefunden wird, muß daran glauben. Aber die bittersüßen Geschöpfe sind moralische Werkzeuge der Revolution! Es braucht sich unterdessen niemand daran zu kehren. Man soll es auch nicht unterschätzen. Das Wort von der spätern Sündflut ist nur ermunternd für die, die nicht hineinkommen.

Liane heiratet. Hymen ! Hymen ! Tritt vor, Chor der intelligenten Zeitgenossen, und sprich das Hochzeitslied:

„Heil dir, Liane, die du ein schönes Mädchen warst und, ein wenig rundlich in deinem enganliegenden Hochzeitskleid, noch immer begehrenswert erscheinst. Du warst kein Stockfisch. Als du sahst, daß das eheliche Monopol die Entwicklung deiner Fähigkeiten hinderte, zogst du vor, im freien Wettbewerb die Vollendung zu suchen. Du gabst staatserhaltenden Familienvätern eine Lektion, an die sie noch auf dem Sterbebett denken werden, und trafst die Dummheit dort, wo sie allein empfindlich ist: im Bewußtsein, zu herrschen. Man kann Dummköpfe, eitel und weltensicher, wie sie sind, nur überzeugen, indem man sie ruiniert. So warst du, Erzengel des goldenen Kalbes, die Rächerin der Kleinen, Ungeschickten, Armen, deren schüchterner Selbstständigkeitsdrang in möblierten Zimmern vom gewaltigen Staat konfisziert wird. Dieser Großzuhälter erhebt Steuern von Bordellen, drangsaliert arme Mädchen und beschützt die Unzucht, sobald sie kapitalkräftig genug ist, sich selbständig zu machen. Du hast ihm Hekatomben seiner Ochsen dargebracht. Nun das Werk getan ist und deine Mittel sich erschöpfen, schmückst du eins der rassigsten Exemplare mit Myrthen und führst Ihn am seidenen Band in die Domäne zurück, die du verließest, um deinen Stimmen zu folgen: du betrittst die Ehe, wie Napoleon, als er von Sankt Helena kam, Frankreich betrat. Die Glocken läuten, die Behörden kommen dir höflich entgegen, die Priesterschaft hebt segnend die Hände. Zeig ihnen die Zunge. Sie haben dich nicht als Jungfrau bekommen!"

Rundschau

Nachrufe

1

Baptist Hoffmann

Seit einiger Zeit ist es Brauch geworden, die Mitglieder der Königlichen Oper ohne Abschiedsvorstellung zu entlassen. Man will nicht noch ausdrücklich darauf hinweisen, welche Verluste unter dem Regime Hülsen zu beklagen sind, und wie schwach die Ersatzmannschaften ausfallen.

Zwar: Herrn Mödlinger weinen wir keine Träne nach, wenngleich sein Scheiden für das Repertoire nicht ohne Belang ist. Frau Herzog, die ebenfalls ausscheidet, hat zwei Dezennien hindurch treu gedient. Wir können sie entbehren, so lange die Hempel engagiert ist. Immerhin wollen wir nicht vergessen, daß sie eine ungeheure Anzahl Rollen mit größter Sicherheit beherrscht hat.

Eine schwer auszufüllende Lücke aber läßt Baptist Hoffmann. Für den Außenstehenden ist es unbegreiflich, weshalb man ihn nicht gehalten hat; denn er ist eine Persönlichkeit, wie man sie unter Sängern selten findet. Er hat vierzehn Jahre bei uns gewirkt. Er debütierte — Hamburg hatte ihn ungern ziehen lassen — als Hans Sachs. Er wurde damals von der Presse nicht übermäßig warm empfangen: war man doch an die etwas schwerfällige und behäbige Darstellung von Betz gewöhnt, der in seiner Art gewiß eine Idealgestalt geschaffen hatte. Hoffmanns Sachs (er hat ihn später nur noch einmal gesungen) war von anderm Stoff und ähnelte wohl mehr den Verkörperungen Bertrams und van Rooys. Das Feuer brennt noch unter der Asche, und Sachsens graue Haare verhindern nicht gelegentliche Temperamentsausbrüche, die überhaupt Hoffmanns Stärke, im Spiel und in der Stimme, ausmachen. In seinem knorrigen breiten Körper, der für Wotan und Sachs etwas größer sein dürfte, steckt ein Stimmaterial, das in seiner Urkraft auch von ausländischen Kollegen nicht erreicht wird. Diese Stimme kann wahrhaft donnern, und die erste Arie des Holländers ist dem Toben der Elemente gewachsen, wenn Hoffmann sie schmettert. Und dieser Künstler verlor durch Wagner nicht die Fähigkeit, Mozart gerecht zu werden. Entzückend war sein Papageno, und sein Graf in der ‚Hochzeit des Figaro‘ bestand neben Bertram. Gerade in diesen Partien berührte seine männliche Art zu singen doppelt erfreulich und sympathisch. In Marschners Opern hatten wir keine Gelegenheit Hoffmann zu bewundern; aber was die deutsche Romantik an ihm hatte, zeigte sein herrlicher Lysiart in der ‚Euryanthe‘ und, diesem verwandt, sein Telramund. Wohl hatte die Stimme eine gewisse Schwere, und nur mit Mühe traf er den humoristischen Unterton, der jedem italienischen Sänger leicht fällt. So kam es denn, daß das ‚Entree‘ seines Eskamillo nie recht suggestiv wirkte, wie etwa bei seinem

Vorgänger Krolop; dafür weinte seine Stimme im letzten Akt, und in dem Duett — wenn die Destinn seine Partnerin war — gab es dann Momente, an deren tiefe Wirkung man lange zurückdenkt. Die Krone seiner Schöpfungen aber war sein Kurwenal. Diese Partie, die ihm gesanglich besonders gut lag, konnte er mit der vollen Wärme seiner Stimme durchdringen; hier konnte er seine Genialität in der Erfassung, Abrundung und Ausschöpfung einer Gestalt zeigen; hier konnte er, zumal am Lager des sterbenden Tristan, zu Tränen rühren. Liegt doch die Eigenart dieses Sängers darin, daß er, ohne je die Kontrolle über die Technik zu verlieren, mit einem Feuer, einer Leidenschaft zu spielen weiß, wie es in Deutschland kaum noch einem eigen ist. Hoffmann steht jetzt, als Darsteller wie als Sänger, auf der Höhe seiner Fähigkeiten, und es ist, noch einmal, völlig unbegreiflich, daß unsre Intendanz ihn ziehen läßt. Georg Caspari

2

Otto Briesemeister

Ein Großer ist von uns gegangen. Einer von den seltenen Künstlern, die um der Kunst willen Opfer brachten, die ihrem Ideal zuliebe leiden, kämpfen und siegen konnten. Einer von denen, die immer kamen, wenn es hieß, echter Kunst zu dienen, die hilfsbereit jugendliche Kraft stützten, jugendliches Feuer entzündeten. Ein sonniger, heiterer, großer Mensch: Otto Briesemeister.

Man kann nicht sagen, daß seine Stimme Briesemeister zum Künstler gemacht hat, ja, daß sie überhaupt einen sehr großen Teil seines Wertes bedeutete. Eher könnte man sich zu dem paradoxen Wort versteigen: Briesemeister wäre auch ohne Stimm-Material ein bedeutender Sänger geworden. Seine Besonderheit war eine gerade den größten deutschen Tenoristen unbekannte Leichtigkeit, Treffsicherheit und Ueberlegenheit des Spiels und der Gebärde. Man weiß in aller Welt von seinem Loge. Wer ihn in Bayreuth sah, konnte die Einheit dieser Figur, die geschlossene Fertigkeit eines in Geist, Schlauheit und Spitzbübigkeit getauchten Charakters auch inmitten des besten Ensembles an erster Stelle bewundern. In München vollends, zur Festspielzeit, fühlte man: er allein trug die Ehren des ersten ‚Ring‘-Abends auf seinen beweglichen Schultern heim. Loge und Briesemeister: das war ein einziger Begriff geworden. Wie ein Feuer zischelte seine geschmeidige Figur über die Bretter; nie rastete er lange in stummer Pose; mit Geist und Körper war er beweglich wie die leckende Flamme. Er beherrschte Wort und Gesang seiner Partie meisterhaft und selbstschöpferisch in der Akzentuierung der Gefühlstöne; er beherrschte genau so die Rollen seiner Partner; und, den Geist des ‚Rheingold‘ tief erfassend, schuf er sich Kern und Wesen seines Feuergottes. Ich hörte auch oft in kleinerm Kreise seinen Siegmund und seinen Siegfried. Unvergeßlich schön wirkte der lyrische Schmelz seiner gedämpften Stimme, wenn er den Monolog des jungen Recken unter der Linde sang, unvergeßlich, wenn er mit leicht geschlossenen Lidern, den Körper zurückgelehnt, Gefühl, Sehnsucht, Liebe in seine Weisen wob. Und ein ander Mal wieder schmetterte es fanfarenmäßig, wenn er mit riesigem An-

lauf das Schwert Siegmunds aus der Esche zu reißen schien. Große Eindrücke, die wuchsen, wenn Briesemeister unvorbereitet, gleichsam aus dem freiesten, tiefsten Ich heraus die Werke seines Meisters nachschuf.

Nun schließen sich die dunklen Tore über seinem Grab. Und mit dem Dankgefühl aller, die er durch seine Kunst entzückte, vereint sich die Klage, daß dieser prachtvolle Mann so tragischen Tod, so schnelles Ende finden mußte. Unser Andenken an ihn wird unauslöschlich fortbestehen. Denn er war ein Künstler, ein Kämpfer und, was noch mehr bedeuten will, ein uneigennütziger, großer Mensch! Kurt Singer-Berlin

Brand

Das Antikompromißdrama Ibsens erscheint nur selten auf der Bühne, und wo es im Theater lebendig wird, mag es zwar, wenn der Darsteller des Brand bedeutend genug ist, den Männern eine nachdenkliche Stunde hinterlassen — aber die Frauen werden dem Dichter nicht folgen. So war es wenigstens in Frankfurt am Main. Die Männer, des Bewußtseins voll, in einer, ach, so kompromißseligen Zeit zu leben, ließen sich von der harten Forderung ‚Alles oder nichts‘ wie von einem Sturmwind durchwehen; die Frauen jedoch kamen über den grausamen Weihnachtsabend-Akt nicht hinweg, und Frauen, vor allem Abonnentenfrauen, sind hier nun einmal im Theater sehr wichtige Faktoren. In den ‚Brand‘ gehen sie nicht, und so wird denn das Riesenwerk mit Mühe noch einige Male über die Bühne getrieben werden. Vielleicht trägt auch die vorgerückte Jahreszeit Schuld daran. Neue Stücke werden hier von vielen Leuten nach der Spieldauer bemessen, und an heißen Juniabenden vierundeinehalbe Stunde auf einem Plüschsessel zu sitzen, ist nicht jedermanns Sache. Kürzer aber ist die Aufführung nicht gut zu halten, denn ‚Brand‘ ist schon auf die Hälfte zusammengestrichen — sehr geschickt übrigens, und ohne daß dem mächtigen Glockenschwingen Ibsens Abbruch getan wäre. Dieses Glockenschwingen füllt uns heute die Seele, füllt sie mit doppelter Gewalt, wenn wir an die Zeit der Entstehung des Dramas und an die Furchtlosigkeit seines Dichters denken. Welch ein Angriff auf die Gemütlichkeit, die Humanität und das Philistertum in allen Lagern, dies: Alles oder nichts! Aber der Riese Brand zerschellt in den Gletschern; und so erschütternd es auch ist, einen kämpfenden Riesen stürzen zu sehn: wir empfinden das Werk im ganzen heute doch zumeist als die verstandesgemäße Durchführung eines Gedankens; die Ergriffenheit, die von den spätern Dramen Ibsens ausgeht, will sich im ‚Brand‘ nicht einstellen. Man sieht den Konstrukteur an der Arbeit: aber das zarte, unsichtbare Netz, in dem an dünnsten Fäden Menschen zu einander gehen und sich verstricken — dies zarte Netz hat der große Weber hier noch nicht spinnen können.

Dem Frankfurter Schauspielhaus müssen wir für die Erweckung der Dichtung dankbar sein. Für das Auge war die Aufführung sogar eine von den Anhängern moderner Inszenierungskunst dankbar anerkannte Tat. Herr Kirch gebot als Brand über

den nachdrücklichen starken Ton; die letzten großen Eindrücke zu geben, war ihm freilich versagt, versagt auch der visionäre Hauch, der über den Schlußszenen liegt. Die Agnes von Frau Ilm ging opfermutig und staunenden Auges neben Brand umher und hatte in der Weihnachtsszene Worte und Gebärden voll rührender Innigkeit. Gut war Herr Bahrhammer als Vogt. Herr Lengbach als Einar warf die Verse am Anfang (sie sind in der Tat zum Teil banal) wie leeren Klingklang in die Luft; aber nach der Wandlung war er ein verteufelt finsterer, den Haß auf die Freuden dieser Welt förmlich symbolisierender Geselle. Rudolf Geck

Aus Cöln

Residenztheater: ‚Der Graf von Gleichen' mit Tilla Durieux und Paul Wegener. Wieder einmal fühlte ich die Macht dieser Dichtung. Wieder einmal fühlte ich mich mit jeder Faser mitbeteiligt an dem Kampf zweier Seelen. Es ist etwas Primitives, Ungespaltenes, Unzeitgemäßes in Schmidtbonn. Er glaubt noch an die Leidenschaften. Deshalb hat er in der Zeit des Darwinismus die bannende Kraft des geborenen Dramatikers sich bewahren können. Sein Stück wirkte stark. Nie sah ich Cölns Publikum so im Bann. Welch eine Schande, daß unser Stadttheater, dessen Repertoirenot nun bald so laut zum Himmel schreit, daß es selbst in den Redaktionen wiederhallt, dieses Werk eines rheinischen Dichters nicht gespielt hat! Oft genug ist die Aufführung öffentlich und nichtöffentlich gefordert worden. Martersteig hat stets mit seinem weltmännisch-feinen Lächeln abgelehnt. Aus künstlerischen Motiven — selbstverständlich. Wer dramaturgisch so gut beraten ist, daß er Stücke wie ‚Mittagsgewölk' und ‚Der letzte Kaiser' aufführen kann, der darf auf den ‚Grafen von Gleichen' verzichten. Fast nichts geschieht bei uns. Sollte Martersteig hiergegen auf seine Faust-Inszenierung und deren Kassenerfolge hinweisen, so muß man ihm wohl sagen, daß solch ein Ausstattungszirkus alles andre als eine künstlerische Tat ist. Aber ich rede da, was ich, nach Martersteig, nicht verstehe, und rede mich, wie schon einmal, wieder um meine Freikarte. Martersteig hat nämlich merkwürdige Auffassungen von den Aufgaben der Kritik. Es war verschiedentlich auf seine wirtschaftliche wie künstlerische Direktionslosigkeit hingewiesen worden. Zum Gelächter der Kritik veröffentlicht darauf der Bühnengewaltige eines Tages die spaßhaft hochmütige Erklärung, daß niemand sich um seine geschäftlichen und artistischen Intentionen zu kümmern habe. Nun, die Kritik hat ihm zur Genüge klar gemacht, daß sie nicht die Reklameschreiberin der Direktion ist, sondern der Mund der Zuschüsse zahlenden Oeffentlichkeit. Ausgebrochen war der Streit infolge der merkwürdigen Personalveränderungen, die eine Verschlechterung des Ensembles bedeuten. Wie kommt es, daß niemand hierbleiben will? Mögen die Künstler Cöln nicht? Oder stellt man ihnen Engagementsbedingungen, auf die sie sich nicht einlassen können? Ich weiß es nicht. Der Direktor wird sich aber vorsehen müssen, daß er die cölner Stadttheater nicht um den letzten Rest ihres Ansehens bringt. Peter Hamecher

Aus der Praxis

Annahmen

Emil Ferdinand Malkowsky: Die Schwestern des Boccaccio, Dreiaktige Komödie. Düsseldorf, Lustspielhaus.

Uraufführungen

von übersetzten Dramen

Henri Kéroul und Albert Barré: Der Herr von Nummer Neunzehn, Schwank. Wien, Josefstädter Theater.

in fremden Sprachen

William Boyle: Der redselige Dempsy, Dreiaktige Satire. London, Court Theatre.

Lord Dunsany: Das goldene Tor, Ein Akt. London, Court Theatre.

Ercole Rivalta: Dornen im Nest, Dreiaktige Komödie. Mailand, Stagione Andò.

Domenico Tuninato: Giovine Italia, Vieraktiges Drama. Mailand, Teatro dal Verme.

Neue Bücher

Berthold Blaese: Die Stimmungsszenen in Shakespeares Tragödien. Berlin, Emil Ebering. 111 S. M. 2,50.

G. Holzer: Wer war Shakespeare? Heidelberg, Weißsche Universitätsbuchhandlung. 32 S. M. 0,80.

Frank Wedekind: Schauspielkunst, Ein Glossarium. München, Georg Müller. 51 S.

Wilhelm Weygandt (Direktor der Irrenanstalt Friedrichsberg): Abnorme Charaktere in der dramatischen Literatur (Shakespeare, Goethe, Ibsen, Hauptmann). Hamburg, Leopold Voß. 172 S. M. 2,50.

H. Wütschke: Hebbel-Bibliographie, Ein Versuch. Berlin, B. Behr. 163 S. M. 8,—.

Dramen

Oscar Maurus Fontana: Das Märchen der Stille, Drama. Berlin, Wilhelm Borngräber. 87 S. M. 2,—.

Zeitschriftenschau

Joachim Bellini: Die Lustbarkeitssteuer. Theatercourier 860.

Georg Biermann: Fritz Erler und das Theater. Illustrierte Zeitung 3489.

Hans Heinrich Druden: Ueber das Repertoire der Kurtheater. Deutsche Bühne II, 10.

Lion Feuchtwanger: Oberammergau 1910. Der neue Weg XXXIX, 24.

Oscar Maurus Fontana: Alexander Moissi. — Wilhelm Schmidtbonn. Merker 17.

Gespräch über Reinhardt mit Hugo von Hofmannsthal, Alfred Roller und Bruno Walter. Merker 17.

Edgar Groß: Zur Bühnengeschichte der ‚Antigone‘. Der neue Weg XXXIX, 24.

Willi Handl: Paul Wegener. Merker 17.

Hans Jantzen: Leonardos Studium der Mimik. Der neue Weg XXXIX, 23.

Tony Kellen: Das galante Theater im Frankreich des achtzehnten Jahrhunderts. Bühne und Welt XII, 18.

Hermann Kienzl: Die Schauspiel-Pantomime. — Lucie Höflich. Merker 17.

Komisches und Tragisches von der Zensur. Berner Rundschau IV, 19.

Alfred Klaar: Die Perspektive der Zeit im Drama. Beilage zur Vossischen Zeitung 24, 25.

Otto König: Schildkraut. Merker 17.

Adolf Kohut: Johann Gottfried Seume und seine Beziehungen zum Theater. Bühne und Welt XII, 18.

Georg Richard Kruse: Otto Nicolais Erstlingsoper. Der neue Weg XXXIX, 23.

Hans Landsberg: Calderon in Deutschland. Beilage zur Vossischen Zeitung 25.

Richard Ledermann: Ein modernes Sicherheitstheater. Theatercourier 860.

Maurice Maeterlinck: Macbeth. März IV, 12.

Felix Poppenberg: Aus alten Mimenbriefen. Beilage zur Vossischen Zeitung 24.

Ernst Edgar Reimerdes: Fanny Elßler. Theater 20.

Ludwig Salomon: Fanny Elßler. Bühne und Welt XII, 18.

Richard Specht: Reinhardt. Merker 17.

Richard Wilde: Kleine Regiesünden. Deutsche Bühne II, 10.

Engagements

Berlin (Berliner Theater): Maximilian Blankenheim, Sommer 1910, Marcell Golz.

— (Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus): Martha Vermont.

— (Neues Schauspielhaus): Emil Lind.

Binz (Kurtheater): Friedrich Gerber.

Blankenburg (Kurtheater): Anne-Marie von Bernd 1910.

Breslau (Vereinigte Stadttheater): Gustav Siege.

Cammin-Dievenow (Sommertheater): Paul Richter-Wauer.

Dorpat (Deutsches Theater): Franz Verheine.

Dresden (Zentraltheater): Gustav Büttner 1910/11.

Flensburg (Sommertheater): Frieda Steffens 1910.

Freiburg (Stadttheater): Thea Delo.

Gablonz (Stadttheater): Gisa Stein.

Hagen (Städtisches Schauspielhaus): Hanns Heinz Kämpff 1910 bis 1911.

Hamburg (Neues Theater): Maria Christoph, A. Walther-Paris 1910/12.

Hamburg-Altona (Schillertheater): Dirk van Eiken, Sommer 1910, Olly Stüven 1910/11.

Hannover (Residenztheater): Hermann Leven, Sommer 1910.

Kattowitz (Stadttheater): Anne-Marie von Bernd 1910/11.

Liebenstein (Kurtheater): Kurt Agté 1910.

Lodz (Deutsches Theater): Elly Serna 1910/11.

Mülhausen (Stadttheater): Ludwig Puschacher 1910/12.

Oldenburg (Hoftheater): Oskar Rakso, Paul Richter-Wauer 1910 bis 1913.

Sondershausen (Fürstliches Theater): Irene Heller

Wien (Josefstädter Theater): Franz Höbling.

— (Neue Wiener Bühne): Egon Dorn 1910/13.

Wildbad (Kurtheater): Walther Pittschau.

Zittau (Sommertheater): Liri Böhm.

Zoppot (Kurtheater): Fred Falk, Heinrich Rauer, Käte Roeven.

Zürich (Stadttheater): Curt Middendorf.

Prozesse

Kann eine Bühnenkünstlerin, die eine Ehe schließt, wenn der Ehemann das weitere Auftreten nicht zuläßt, von ihrem Engagementsvertrage zurücktreten? Diese Frage hat das Reichsgericht verneint und außerdem erklärt, daß die Künstlerin schadenersatzpflichtig und zur Zahlung der bedungenen Konventional-

strafe gehalten sei. Es handelte sich um Frau Ella W., die vom Trianontheater in Berlin für die Spielzeit 1908 bis 1909 als Schauspielerin verpflichtet war. Der Vertrag war im Mai 1908 geschlossen worden, als die Künstlerin noch nicht verheiratet war. In § 8 des Engagementsvertrages war bestimmt, daß die Künstlerin durch Eingehung der Ehe nicht berechtigt werde, ihr Engagement vertragswidrig und eigenmächtig zu lösen, und daß sie in eine Konventionalstrafe verfalle, wenn sie aus eigenem Antriebe oder auf Geheiß des Ehemannes dies täte. Bald nach Abschluß des Vertrages heiratete sie den Kaufmann W. in Wien. Sie zeigte ihre Verheiratung der Direktion in Berlin an und teilte mit, daß sie „selbstverständlich trotzdem pünktlich" eintreffen werde. Sie trat jedoch nicht an, weil ihr Ehemann ihr schließlich nicht gestattete, Wien, den ehelichen Wohnort, zu verlassen. Die Trianontheater-Gesellschaft klagte nun gegen Frau W. eine Vertragsstrafe von elftausend Mark ein. Das Landgericht Berlin wies die Klage ab. Dagegen erklärte das Kammergericht Berlin den Anspruch dem Grunde nach für gerechtfertigt. Frau W. wandte sich jetzt an das Reichsgericht, jedoch erfolglos. Der dritte Zivilsenat sprach sich fogendermaßen aus: Es entspricht der in der Rechtsprechung des Bühnenschiedsgerichts bekundeten Anschauung der beteiligten Kreise selbst, daß die Verheiratung die Schauspielerin nicht berechtigt, den Vertrag zu lösen. Die naheliegende Möglichkeit einer solchen Verheiratung würde, wenn diese der Schauspielerin das Recht zur Lösung des Vertrages gäbe, die Interessen des andern Teils erheblich gefährden. Auch sind gerade die hervorragenden Künstlerinnen, und um eine solche handelt es sich nach den Vertragsbedingungen, vielfach nicht geneigt, ihrem Berufe zu entsagen, auch wenn sie eine vorteilhafte Ehe eingehen. Jedenfalls aber ist eine Kündigung aus dem Grunde der Verheiratung der Künstlerin unstatthaft, wenn sie, wie im vorliegenden Falle, vertraglich ausgeschlossen ist. Die hier getroffene Vereinbarung verstößt auch nicht gegen die guten Sitten. Die Freiheit der Eheschließung wird dadurch in einer irgendwie erheblichen Weise nicht beeinträchtigt, zumal die Beklagte sich nur auf ein Jahr gebunden hatte. Die Verpflichtung zur Innehaltung des Vertrages konnte allerdings unter Umständen zu einem Widerstreit mit den Rechten des Ehemannes nach vollzogener Ehe führen und hat im vorliegenden Falle dazu geführt. Die Möglichkeit eines solchen Widerstreites kann aber im allgemeinen nicht als eine besonders naheliegende angesehen werden. Der Beruf einer Bühnenkünstlerin bringt es mit sich, daß ihr regelmäßig eine größere Unabhängigkeit der Lebensführung von dem Ehemann gestattet wird, als sie andre Frauen genießen und beanspruchen. Es ist insbesondere nicht außergewöhnlich, daß eine verheiratete Schauspielerin an einem andern Orte wirkt, als dem Wohnorte ihres Mannes, mag dieser selbst der Bühne angehören oder nicht. Das eigene Interesse, welches sie darauf hinweist, zur Entfaltung ihres Talentes oder zur Mehrung ihres künstlerischen Ruhms bestimmte Bühnen aufzusuchen, veranlaßte sie, solche Verträge, die bis zu einem gewissen Grade die ehelichen Interessen beeinträchtigen können, einzugehen. Ihr eigenes Interesse erheischt es danach auch, daß solchen Bestimmungen die rechtliche Anerkennung nicht versagt werde. Besondere Umstände, welche der fraglichen Vertragsbestimmung den Charakter des Sittenwidrigen verleihen könnten, sind nicht geltend gemacht und nicht ersichtlich. Die beklagte Ehefrau war daher ungeachtet ihrer Verheiratung zur Innehaltung des Vertrages verpflichtet. Allerdings

muß das vertragliche Recht des Theaterleiters dem stärkern Recht des Ehemannes weichen, aber nur so weit, als die ehelichen Interessen der Vertragserfüllung entgegenstehen. Die beklagte Ehefrau könnte deshalb nicht zur tatsächlichen Innehaltung ihrer Verpflichtung, zum Wirken auf der klägerischen Bühne verurteilt werden, wie der Zwang zur Durchführung dieser Verpflichtung ohnehin unzulässig wäre. Aber die Beklagte trägt die Verantwortung für die Unmöglichkeit der Erfüllung der geschuldeten Hauptleistung und haftet daher der Klägerin für die vermögensrechtlichen Nachteile der Nichterfüllung; sie schuldet insbesondere auch die Vertragsstrafe, da sie die Nichterfüllung zu vertreten hat. Sie mußte bei der Eheschließung mit der Möglichkeit rechnen, daß ihr Ehemann kraft seines Rechtes ihr das Verlassen seines Wohnortes untersagen werde. Unterließ sie es, die Zustimmung ihres Ehemanns zur Innehaltung des Vertrages sich zu sichern, so handelte sie zwar nicht, wie das Berufungsgericht sagt, grob fahrlässig, wenn sie gleichwohl die Ehe schloß — erscheint es doch mindestens zweifelhaft, ob der Ehemann durch eine solche Zustimmung rechtlich gebunden worden wäre. Aber sie wurde dadurch, daß sie, Gebrauch machend von dem uneingeschränkten Rechte ihrer persönlichen Freiheit, die Ehe schloß, nicht befreit von der Verantwortung für die vermögensrechtlichen Fragen, welche für die Klägerin aus einem etwaigen Widerstreit zwischen ihren Vertragsrechten und dem durch die Verheiratung für den Ehemann begründeten persönlichen Rechte entstehen konnten. Gerade diese Verantwortung hat sie in der Bestimmung des § 8 des Vertrages ausdrücklich übernommen. Die Revision wurde deshalb zurückgewiesen.

Todesfälle

Otto Briesemeister in Berlin. Geboren 1865. Opernsänger.

Freiherr Adolf von und zu Gilsa in Münchshof bei Niederhona. Geboren am 13. August 1838 zu Idstein. Intendant des Hoftheaters von Cassel.

Nachrichten

Wilhelm von Wymetal, der Oberregisseur der wiener Hofoper, ist zum ersten September 1912 in der gleichen Eigenschaft an die frankfurter Oper engagiert worden.

Der Direktor des cölner Metropoltheaters, Max Bruck, hat, mit Rücksicht auf andre Unternehmungen, die Gesamtleitung seiner Bühne Herrn Josef Stein übertragen.

Die Presse

Henry Bataille: Liebeswalzer, Vieraktiges Schauspiel. Sommer-Saison der Kammerspiele.

Vossische Zeitung: Es wäre klüger gewesen, aus diesem Stoff eine Komödie zu ziehen statt einer ungeheuer gedehnten Sentimentalität.

Lokalanzeiger: Das ganze Schauspiel ist ein Roman, dessen Breiten Josef Ettlingers Bearbeitung leider nicht beseitigt hat.

Börsencourier: Derlei breite Redseligkeit hat in Paris ihre Anhängerschaft: hier war die ernste Stimmung mehr als einmal ein wenig bedroht.

Morgenpost: Bataille hat damals noch nicht die Routine von heute gehabt, hat sich noch nicht auf sichere Theaterwirkung verstanden.

Berliner Tageblatt: Ein weites und breites Gerede von der Liebe, mit etwas Eleganz in einigen Dialogen, mit einem bißchen Neigung zur Seelenmalerei, mit einem großen Nebenwerk ungewöhnlich langweiliger Episoden.

Die Nummern 28 und 29 erscheinen als Doppelnummer am 14. Juli

---

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68



